2

MEMORIE DELLA R. ACCADEMIA DEI LINCEI

CLASSE DI SCIENZE MORALI, STORICHE E FILOLOGICHE

ANNO CCCVI

SERIE QUINTA — VOLUME XIV — FASCICOLO II.

PERICLE DUCATI

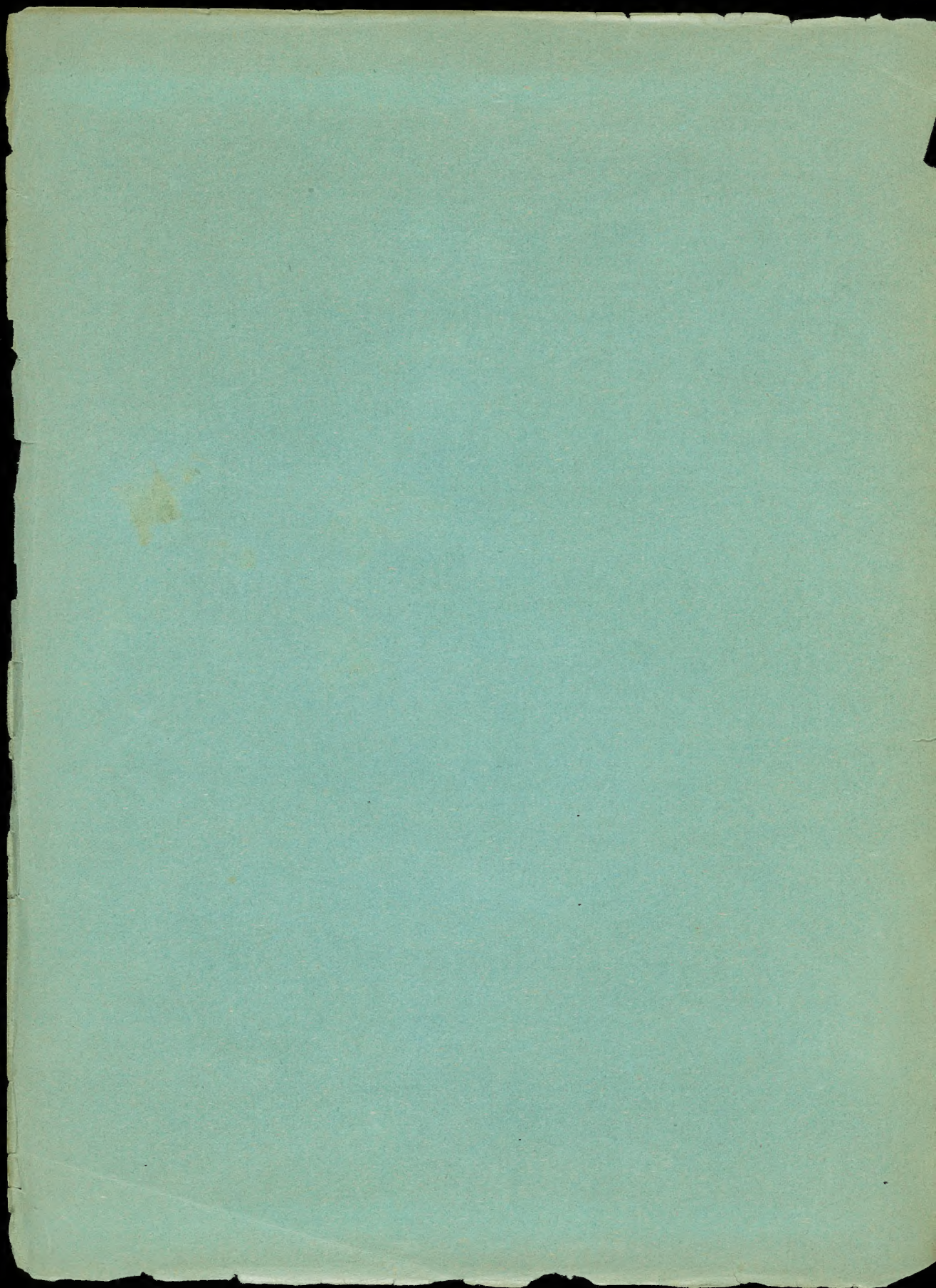
I VASI DIPINTI NELLO STILE DEL CERAMISTA MIDIA

CONTRIBUTO ALLA STORIA DELLA CERAMICA ATTICA

ROMA

TIPOGRAFIA DELLA R. ACCADEMIA DEI LINCEI

PROPRIETÀ DEL CAV. VINCENZO SALVIUCCI

1909

RELAZIONE

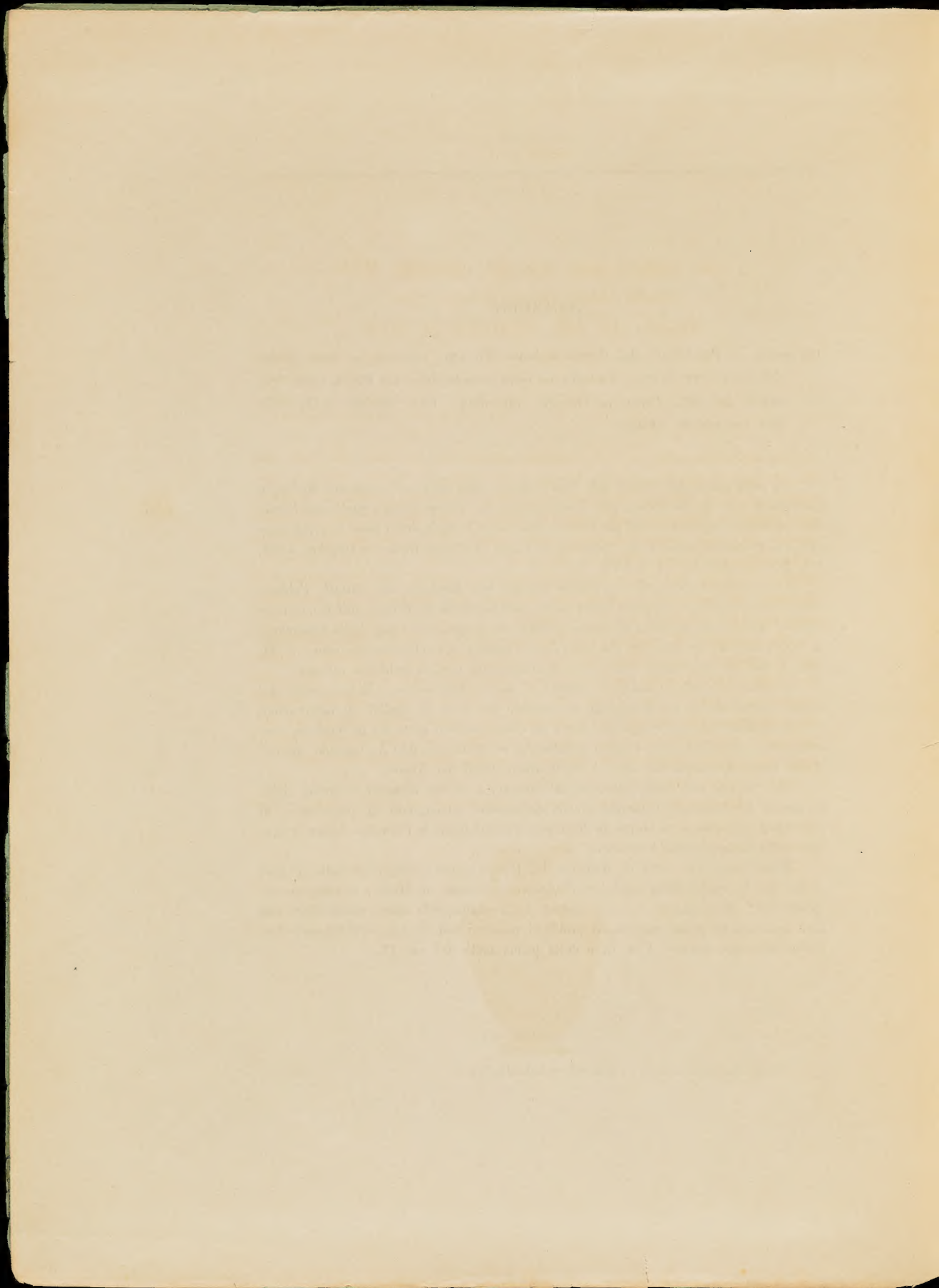
trasmessa al Presidente dal Corrispondente MILANI, relatore, a nome anche del Socio DE PETRA, durante le ferie accademiche del 1908, sulla Memoria del dott. PERICLE DUCATI, intitolata: *Vasi dipinti nello stile del ceramista Midia.*

La monografia del Ducati sui *Vasi dipinti nello stile del ceramista Midia*, fu presentata alla R. Accademia dei Lincei avanti che uscisse in luce quella del Nicole sul medesimo soggetto avente per titolo: *Meidias et le style fleuri dans la céramique attique*, e facente parte delle *Mémoires de l'Inst. National Genevois* (Genève, 1908, vol. XX, pp. 51-155, pl. I-XV).

I Commissarî chiamati a giudicare intorno alla Memoria del Ducati, l'ebbero sott'occhio poco dopo l'apparsa della detta pubblicazione del Nicole, quindi dovettero porsi il quesito se meritava di essere pubblicata integralmente negli Atti accademici la trattazione di un soggetto che un valoroso cultore di studî ceramici, com'è il Nicole, aveva già largamente svolto e precedentemente reso di pubblica ragione.

Il campo di siffatte indagini essendo di per sè larghissimo, e la monografia del Ducati muovendo da studî originali ed essendo pur ricca di analisi, di osservazioni o comparazioni nuove e pregevoli, parve ai Commissarî di proporne la pubblicazione integrale, a condizione che venisse rielaborata ed aggiornata dall'A., tenendo specialmente conto dei materiali nuovi e degli ultimi studî del Nicole.

Ciò fu fatto con tutta diligenza dal Ducati; e la sua Memoria in questa rielaborazione del materiale ceramico avendo certamente guadagnato di perspicuità, di profondità analitica e di ampiezza dottrinale, i Commissarî la ritengono degna di figurare nelle Memorie dell'Accademia.

Nella nuova sua veste la Memoria del Ducati segna conseguentemente un progresso per lo studio della ceramica allacciantesi al nome di Midia; e riesce un contributo che, oltrepassando i limiti speciali della ceramografia attica, getta altresì una luce indiretta su taluni importanti problemi connessi con la storia della grande arte greca della fine del sec. V a. C. e della prima metà del sec. IV.

I vasi dipinti nello stile del ceramista Midia.

Contributo alla Storia della Ceramica attica.

Memoria del dott. PERICLE DUCATI

(con cinque tavole)

. . . . . *κατέχευε χάριν κεφαλῇ τε καὶ ὤμοις.*

Lo scritto qui edito, che con opportune modificazioni era stato tolto dalla mia Dissertazione di diploma della R. Scuola di Archeologia (novembre 1905), fu presentato alla R. Accademia dei Lincei nella seduta del 16 febbraio 1908. Pochi giorni dopo usciva la Monografia sull'argomento da me trattato del dott. Giorgio Nicole: *Meidias et le style fleuri dans la céramique attique* (*Mémoires de l'Institut National Genevois*, Genève, 1908, vol. XX, pagg. 51-155, tav. I-XV). (1) Il lavoro del Nicole, che si può dire composto contemporaneamente al mio, ha tale importanza di contenuto, che non si poteva certamente procedere alla stampa del mio manoscritto come era stato presentato alla R. Accademia.

Fu in sèguito al consiglio ed all'incoraggiamento di uno dei Commissarî nominati a giudicare il mio scritto, dell'illustre prof. Milani, che mi accinsi a rielaborare il mio lavoro tenendo conto di ciò che aveva pubblicato il Nicole. Ed a tale riforma mi dedicai di grato animo ben vedendo che, se in molti risultati, parecchî dei quali già esposti in miei lavori precedenti, mi trovavo con mia grande soddisfazione nello stesso avviso del Nicole, in altri risultati e nel concepimento e nel disegno suo generale il mio scritto differiva da quello edito dal dotto suddetto.

(1) Si v. la recensione di Hauser in *Berliner philologische Wochenschrift*, 1908, pagg. 1477-1480.

I.

L'idria di Midia ed i vasi a lei affini.

Fra i rari ceramisti della seconda metà del secolo V, noti a noi da prodotti firmati ([1]), quello da maggior spazio di tempo a noi conosciuto ed autore dell'opera più preziosa, è Midia.

La magnifica sua idria, invidiato cimelio della raccolta ceramica nel Museo Britannico, ora degnamente riprodotta dal Reichhold ([2]), aveva già suscitato la più alta ammirazione di Winckelmann che parla di questa opera con parole entusiastiche. « Essa idria, dice il fondatore della storia dell'arte classica ([3]), può essere denominata come l'eccellenza del disegno di ciò che a noi è rimasto nelle opere degli antichi ».

Ed il compianto Furtwängler aggiungeva: « sebbene tanti vasi anche posteriormente siano venuti alla luce, pur tuttavia questa idria non è ancora stata superata da alcun altro vaso sia in libertà che in bellezza e ricchezza di disegno ».

Ma in questi ultimi anni, dopo che è uscita la bella riproduzione del Reichhold, altre due insigni idrie le quali, sebbene non provviste di firme, mostrano tuttavia l'identico stile palesato dal ceramista Midia, sono venute ad arricchire la collezione ceramica del Museo Archeologico di Firenze.

Le due idrie di Faone e di Adone provenienti da Populonia, sono ora conosciute a tutto il mondo degli studiosi mercè la bella pubblicazione del Milani ([4]). Questi anzi non si pèrita di porre le due idrie novelle al di sopra del noto cimelio di Midia.

Ma, accanto all'opera firmata da Midia, ben altre già note da precedenti pubblicazioni possono essere menzionate come palesanti, non solo il medesimo indirizzo, ma profonde affinità stilistiche, sì da credere esse opere come eseguite nell'ἐργαστήριον di Midia, oppure uscite da varie officine ateniesi nello stesso periodo di tempo, cui può risalire l'idria londinese firmata.

([1]) Di recente questi nomi vedonsi raccolti nel *Catalogue des vases antiques*, parte III, pag. 1078 del Pottier, mentre il più recente elenco dei nomi dei ceramisti con la loro bibliografia è dato da Walters in Walters e Birch, *History of ancient pottery*, 1905, vol. II, pag. 273 e segg.

([2]) Furtwängler e Reichhold, *Die griechische Vasenmalerei*, t. 8-9, S. I, testo, pag. 38 e segg. La copiosa bibliografia raccolta da Furtwängler, è riprodotta dal Nicole con opportune aggiunte (pag. 56, nota 1); bisogna tuttavia aggiungere: Rizzo, in *Monumenti antichi dei Lincei*, vol. XIV, pag. 82; Pellegrini, in *Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia patria per la Romagna*, S. III, vol. XXV, 1907, pag. 218. Il Nicole descrive l'idria da pag. 55 a 65 e la riproduce nelle tav. I e II, 1.

([3]) *Geschichte der Kunst*, vol. III, 4, § 3, *b*. Il passo è riportato da Furtwängler nel testo dell'opera citata.

([4]) *Monumenti scelti del R. Museo Archeologico di Firenze*, fasc. I, tav. III, IV, V, testo, pag. 10 e segg. Sul rinvenimento delle idrie e di altro materiale populoniese si veda Milani, in *Notizie degli scavi*, 1905, pag. 54 e segg. e 1908, pag. 199 e segg.

Già varî dotti, in special modo il Milchhöfer [1], lo Smith [2], il Furtwängler [3] si espressero sulle forti analogie di stile di questo o di quel vaso col prezioso cimelio del Museo Britannico; ma nessuno di essi aveva fatto di tutti i vasi palesanti lo stesso stadio e lo stesso indirizzo dello stile di Midia un elenco in base a ciò che può essere noto da pubblicazioni. Tale elenco è proposto ora dal Nicole [4].

Fig. 1. — Idria del Museo Britannico (n. 1).

Tuttavia, anche dopo la pubblicazione di questo dotto, propongo l'elenco seguente che, tranne poche modificazioni, è lo stesso che avevo fatto quando non ancora era uscita l'opera del Nicole.

Questo elenco giudico suscettibile di varî mutamenti ed amplificazioni mercè la ripubblicazione di materiale ora troppo male edito o la pubblicazione di nuovo materiale. E a bella posta divido esso elenco in due gruppi distinti.

[1] Nell'importante articolo: *Zur jüngeren attischen Vasenmalerei* (*Jahrbuch des arch. Instituts*, 1894, pagg. 57-82).

[2] Nel *British Museum, Catalogue of vases,* vol. III.

[3] Testo dell'opera citata, alle tav. 7-8, 20, 30, 59, 78.

[4] Pag. 85 e segg.

I. Gruppo.

Idrie.

1. (già coll. Hamilton) ([1]). Museo Britannico (*British Museum, Catalogue of vases*, vol. III, E, 224). — ΜΕΙΔΙΑΣ ⁝ ΕΠΟΙΗΣΕΝ. — Bibliografia già citata (v. fig. 1 e tav. I).

Per la descrizione particolareggiata dell'idria non avrei altro che da ripetere quello che fu scritto dal Furtwängler e dal Nicole. Attorno alla parte superiore del vaso è rappresentato il rapimento delle Leucippidi in un santuario sito all'aperto, in un boschetto sacro alla divinità, di cui si vede l'idolo di schema arcaico e di cui appare l'ara.

Sulla identificazione dell'idolo si vedano le varie ipotesi raccolte nel testo del Furtwängler; recentemente il Nicole spiegò l'idolo come rappresentante Afrodite. Ma non conviene alla rappresentazione di tale dea l'alto diadema che cinge il capo dell'idolo. Se si pensa alla stringente analogia che questo idolo presenta con la figura statuaria di Hera, dipinta nell'interno di una tazza policroma di stile severo di Monaco (Furtwängler e Reichhold, tav. 65), in cui l'ampio mantello pare che ricopra il simulacro della dea, posto nello stesso atteggiamento, con la *κύλιξ* in mano, dell'idolo di Midia, si è indotti, a mio giudizio, a vedere in quest'ultimo la dea Hera ([2]). A tale idolo del principio del secolo V, esistente in Atene, si sarà pure inspirato Policleto nel dar espressione al suo capolavoro argivo, e questo secondo le testimonianze delle monete.

Alcuni dotti videro una dipendenza di questa scena dell'idria da un dipinto di Polignoto esistente nell'Anakeion ateniese ([3]). Ritengo invece che, pure riguardo a composizione, maggior dipendenza da modello polignoteo dovrebbero palesare i frammenti già Heydemann dell'Università di Halle (Robert, *Marathonschlacht*, pag. 56 e seg.), che pel disegno si avvicinano all'età di Polignoto più assai che l'idria di Midia.

([1]) Come tutti gli oggetti della collezione Hamilton, ambasciatore a Napoli (si veda Walters, op. cit., vol. I, pag. 17), così l'idria di Midia verosimilmente proviene da suolo italiano.

([2]) Lo scettro, che tiene nella sinistra la dea nella tazza di Monaco, manca nell'idolo presso Midia; ma qui il pittore con tratto ingenuo, ma espressivo assai, ha reso quasi animato l'idolo stesso e partecipante alla scena di rapimento che si svolge all'intorno; infatti, come in atto di stupore, l'idolo solleva e tiene stesa la mano lasciata libera dallo scettro. Lo stesso idolo, caratterizzato come quello di Hera, ma con lo scettro in mano appare nella rappresentanza del medesimo rapimento delle Leucippidi di un vaso ruvestino (*Monumenti dell'Instituto*, vol. XII, tav. XVI).

([3]) Pausania, I, 18, 1. Si veda Robert, *Marathonschlacht*, pag. 54 e segg.; Smith, in *Journal of Hellenic Studies*, XIII, pag. 120; Savignoni, in *Bullettino archeologico comunale*, 1897, pag. 90 e segg.; Walters, op. cit., vol. I, pag. 447. Kuhnert invece (Roscher, *Lexikon*, vol. II, col. 1993 e seg.) non ammette la dipendenza da Polignoto.

Ad ogni modo credo col Benndorf e col Kuhnert che si debba giudicare essersi conservata un'eco della pittura polignotea piuttosto nel fregio di Gioelbaschi-Trysa (Benndorf e Niemann, *Das Heroon von Gioelbaschi-Trysa*, t. 16, pag. 166 e seg.) di espressione diversa da quello che si osserva nell'idria suddetta, come già da me fu altrove notato ([1]).

Nell'Anakeion infatti Polignoto ....*ἔγραψε γάμον τῶν θυγατέρων τῶν Λευκίππου* (Pausania, I, 18, 1); nel vaso di Midia invece le donzelle sono rapite mentre stanno raccogliendo fiori in un boschetto sacro, ed in tal modo la pittura del vaso viene ad essere consona col racconto dello pseudo-Apollodoro (3, 11, 2).

Da modello diverso dal polignoteo grandioso potrebbero derivare le figure di Midia, da un modello di arte più delicata del tempo di Zeusi e di Parrasio. Il Teseo di quest'ultimo, nutrito di rose (Plinio, *N. H.*, XXXV, 129), non viene alla mente nel vedere i delicati e femminei Dioscuri di Midia?

Nella zona girante tutt'attorno all'idria ritengo col Furtwängler, che è seguìto dal Nicole, che siano rappresentati gli Argonauti (tra di essi sono personaggi della cerchia attica, la cui introduzione si deve all'atticità di Midia) nel giardino delle Esperidi nel viaggio di ritorno insieme con Medea e le sue seguaci Arniope ed Elera e con la presenza delle Esperidi: Crisotemi, Asterope, Lipara, Criseide, Igea. Ciò contrariamente alle idee dello Smith e del Walters di vedervi due scene distinte: Eracle nel giardino ed un gruppo di eroi attici.

2. (da Populonia). Firenze, Museo archeologico. — Milani, *Monumenti scelti del Museo archeologico di Firenze*, fasc. I, tav. III e V, 1, 2. — Nicole, tav. III, 1. — Milani, ivi, testo, pag. 10 e seg. — Hauser, in *Berliner phil. Wochenschrift*, 1906, pag. 662 e seg. — Nicole, pag. 69 e seg. (v. fig. 2).

« L'idria di Faone ci mostra questa femminea bellezza non già, come nel noto cratere palermitano incoronata di serto, più annoiata che indifferente all'omaggio delle belle donne, ma con la lira in mano, rivolta con lo sguardo verso Demonassa che tende il vezzo aureo. Se non indifferenza, v'è pur sempre in Faone un sentimento alieno verso la bella; pure Imeros si slancia per portargli questo serto ed un secondo serto gli è offerto da Leura. Altre donne ed Apollo e Leto compiscono la scena, mentre in alto passa la dea della bellezza ripiegata per lo sforzo nel guidare il cocchio tratto da due Eroti » (Ducati, *Ausonia*, 1906, vol. I, pag. 189).

Pel carro di Afrodite tratto da Pothos e da un secondo Imeros, carro che passa sopra la vôlta di alloro sotto cui è Faone, potrei citare un precedente nella pisside di Copenhagen (Dumont, Chaplain, Pottier, *Céramique de la Grèce propre*, vol. III, tav. 10 = Roscher, *Lexikon*, vol. III, col. 1617, 1618); ma in questa pisside, ove all'arbitro della loro bellezza, Paride, le tre dee arrivano ciascuna su proprio carro, Afrodite sta diritta con durezza sul cocchio, mentre gli Eroti stanno per fermarsi con monotonia di movimento.

([1]) *Rivista di Storia antica*, anno X, 1906, pag. 281, nota 3; si veda Robert, *Marathonschlacht*, pag. 59.

HYDRIA DI FAONE PROVENIENTE DA POPVLONIA

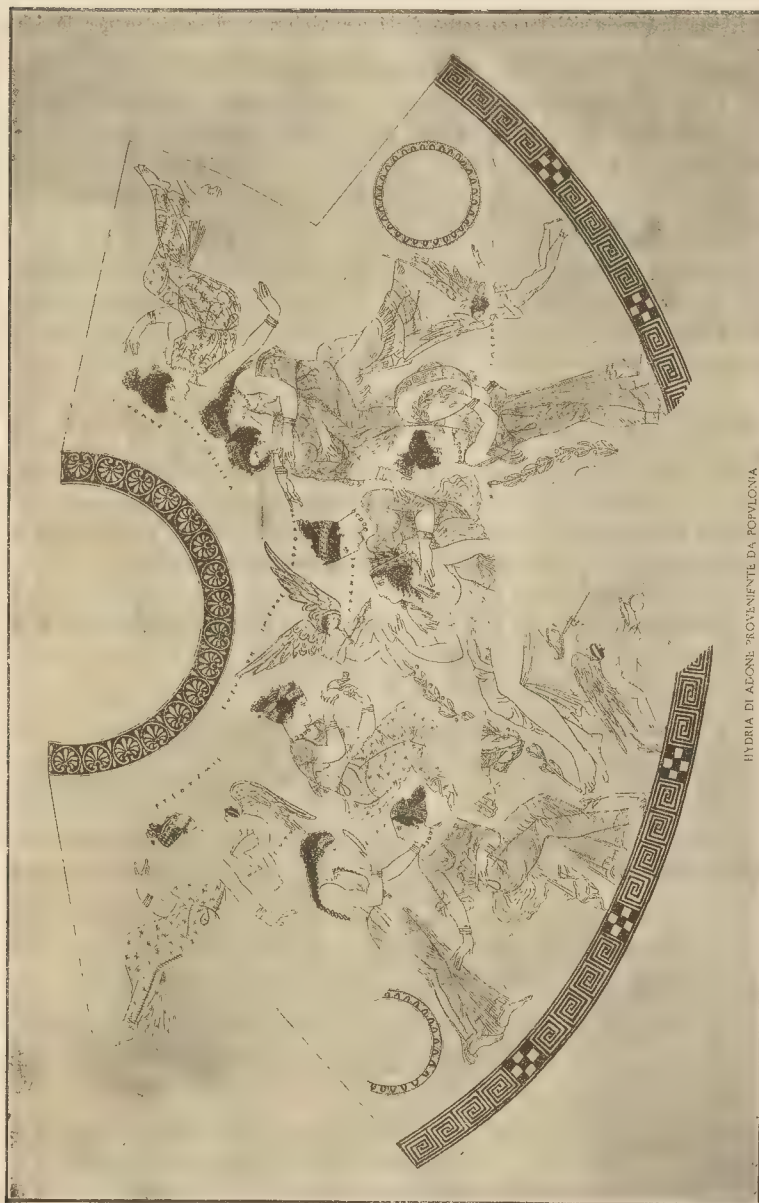
FIG. 2.

HYDRIA DI ADONE PROVENIENTE DA POPVLONIA

Fig. 3.

Quale differenza dal cocchio in moto dell' idria fiorentina, ove ottimamente è resa manifesta la grazia del tenero corpo della dea ripiegato su se stesso per lo sforzo, rivestito dal leggerissimo abito gonfio al vento ed ove gli Eroti sono espressi con movenze leggiadre!

Il Benndorf [1] propose un elenco di rappresentazioni vasculari ove appare il cocchio della dea tratto da due Eroti; oltre ai due esempî della idria fiorentina e della pisside di Copenhagen sono da rammentarsi altri vasi che cito in nota [2].

Degno di menzione è anche il fatto che il cocchio della dea e la dea stessa appariscono di proporzioni più modeste rispetto alle proporzioni delle altre figure del vaso. Si avrebbe forse qui, come nella pelike assai posteriore di Kertsch con personaggi eleusinii (Furtwängler e Reichhold, op. cit., tav. 70; carro di Trittolemo) un raro esempio di prospettiva? Sarei incline invece a vedere in questo, come nella seguente idria, ciò che fu osservato dal Furtwängler a proposito dell'anfora di Talos [3]: la diversità di proporzioni sarebbe originata solo da esigenze d'indole decorativa.

Infine con l'Afrodite presso Midia si confronti la Pannychis di questo vaso. La Leura, la Demonassa, la Crisotemi del vaso fiorentino sono da raffrontarsi con la Igea, la Criseide, l'Asterope dell' idria londinese; si raffrontino pure il cocchio di Afrodite con quello di Polluce dei due vasi. Si veda infine l'analogia, già notata dal Milani, di Latona con l'Hera dell'idria di Carlsruhe (Furtwängler e Reichhold, op. cit., tav. 30) osservandone l'azione tipica conforme a quella del tipo plastico della Afrodite « *genetrix* », da ricondursi con verosimiglianza ad Alcamene [4].

3. (da Populonia). Firenze, Museo Archeologico. — Milani, op. cit., tav. IV-V, 3 = Nicole, tav. III, 2. — Milani, ivi, testo, pag. 11 e seg. — Hauser, op. cit. — Nicole, pag. 72 e seg. (v. fig. 3).

« ... in mezzo al leggiadro stuolo di donne e di Eroti è il gruppo della dea (Afrodite) e del suo favorito (Adone) gruppo che ricorda altri analoghi su pitture vasculari di questa età, riferibili tuttavia alla coppia divina di Dioniso ed Arianna ». (Ducati, *Ausonia*, 1906, vol. I, pag. 189).

Adone nelle braccia di Afrodite guarda Imeros intento, come fu osservato dal Milani, al giuoco della ἴυγξ (Teocrito, *Idil.*, II, v. 17) [5], giuoco che, riprodotto

[1] *Griechische und Sicilische Vasenbilder*, pag. 59.

[2] Pisside del Museo Britannico (*British Museum, Catalogue*, vol. III, tav. 20 = Roscher, *Lexicon*, vol. III, col. 2122); ariballo da Cleonai (Atene, Collignon e Couve, *Catalogue*, n. 1944; Benndorf, tav. XXXI, 4); idria del Museo Britannico (*British Museum, Catalogue*, vol. IV, tav. 11); anfora lucana (*Monumenti dell'Instituto*, vol. IV, 15); vaso in *Élite céramographique*, vol. IV, tav. 7; vaso in Tischbein, *Collection of engravings*, vol. IV, tav. 5 = S. Reinach, *Répertoire des vases*, vol II, pag. 323,5. Si v. ora anche la terracotta arcaica di Locri (*Ausonia*, III, pag. 189, fig. 4).

[3] Op. cit, S. I, testo pag. 200.

[4] Opinione da me espressa in *Revue archéologique*, 1906, I, pag. 131 e seg., seguendo il Furtwängler (*Meisterwerke*, pag. 31) ed il Klein (*Praxiteles*, pag. 33 e segg.; *Geschichte der griechischen Kunst*, vol. II, pag. 211 e segg.).

[5] Articolo recente di Saglio nel *Dizionario* di Daremberg e Saglio, *Rhombus*, pagg. 863-864.

su altri vasi ([1]), fa presentire la tendenza della posteriore letteratura alessandrina nell'abbassare dal piedistallo dell' idealismo le figure del mito atteggiandole come persone della vita comune ([2]).

I varî atteggiamenti delle figure si ripetono su altri vasi del gruppo; per esempio il leggiadro aggruppamento di Igea ed Eudemonia del vaso precedente è simile all'avvicinamento di Pedia e di Pandosia in questa idria. L'uccellino, forse un usignuolo, a cui intende fanciullescamente Eurinoe ([3]), uccellino che è nelle mani d'Ippolita nell'anteriore epinetron da Eretria (Museo Nazionale di Atene, Collignon e Couve, *Catalogue*, n. 1588. *Ἐφημερὶς Ἀρχαιολογική*, 1897, tav. 9, 10), si ritrova su altri vasi come oggetto di scherzo e di passatempo, per esempio sull'ariballo di Tamiri (n. 14 di questa serie), in un coperchio di tazza (n. 6), nello skyphos (n. 17), nella lekythos ariballesca (n. 26) ([4]).

Pedia in grembo ad Igea riproduce un gruppo gentile che può risalire a modelli anteriori, come il gruppo di Afrodite e della sposa su di un lebete nuziale di Atene (*Athenische Mitteilungen*, 1907, tav. V, 2).

Le figure centrali di Adone e di Afrodite sono di proporzioni maggiori che le altre figure. Si veda a tal proposito l'osservazione fatta al numero precedente.

In questa idria si ha infine un quadro più pieno di leggiadria e di grazia che quello precedente di Faone.

4. (da Ruvo). Ruvo, Collezione Jatta, n. 1559. — *Bullettino napolitano*, n. s. V, tav. 4 (riproduzione che certamente pecca di fedeltà). — Milchhoefer, in *Jahrbuch d. arch. Instituts*, 1894, pag. 64.

L'idria ruvestina, sebbene nota solo dalla suddetta insufficiente riproduzione, mi sembra del tutto simile nelle sue figure a quella di Midia, e ad esprimere tale credenza sono indotto specialmente dalle movenze piene di grazie delle figure femminili ivi rappresentate. Afrodite, seduta, è circondata da tre Cariti e da Eros. Questi, inginocchiato dinanzi alla propria madre, ci si presenta con un motivo simile assai a quello dell'Eros nell' interno di tazza presso Stackelberg (*Die Graeber der Hellenen*, tav. 31) ed a quello dell'Eros più adulto a destra di Faone nel cratere più recente di Palermo (Furtwängler e Reichhold, op. cit., tav. 59).

Graziosissimo è il motivo della Carite dietro Afrodite che si volge col viso all' indietro, sorella germana alle belle figure che ornano il vaso di Midia. La figura

([1]) Per es. su pisside londinese (Furtwängler e Reichhold, op. cit., tav. 57, 3), su vaso presso Stackelberg (*Die Graeber der Hellenen*, tav. 43), su frammento del IV secolo all'Eremitaggio (*Compte-Rendu, Atlas*, 1862, tav. I, 1). Si aggiunga la gemma di Panticapeo in Furtwängler, *Die Antiken Gemmen*, vol. III, fig. 97. Anche un Eros su pittura pompeiana giuoca alla ἴυγξ (*Ann. d. Inst.*, 1866, tav. E, F, 2), e così Thalna su specchio etrusco (Gerhard, *Etruskische Spiegel*, t. CCCXXVI).

([2]) Esso giuoco pertanto mi fa rammentare l'*ἄθυρμα*, che già serviva a Zeus bambino e che Afrodite promette ad Eros, di cui ella ha bisogno mentre giuoca agli astragali con Ganimede, nelle Argonautiche di Apollonio Rodio (III, v. 135 e segg.). Tuttavia questo *ἄθυρμα* è più complicato.

([3]) Invece secondo il Milani questa figura ha lo sguardo fisso su Adone.

([4]) Come esempio anteriore cito l'uccello sulla mano di una Menade nella nota anfora cornetana di Finzia (Furtwängler e Reichhold, op. cit., tav. 91).

della Carite col cofano in mano, simile a quella di Lipara presso Midia, riappare con maggiori o minori differenze su quasi tutti i vasi con scene di gineceo. Per ora occorre dire che lo schema di essa figura si può riconoscere nei seguenti quattro vasi e specialmente nella Lisistrata del n. 5. Motivo poi ovvio nei vasi di questa serie è quello della Carite attenta a tenere teso tra le mani un vezzo d'oro.

Coperchi di tazze [1].

5. (da Ruvo). Ruvo, Collezione Jatta, n. 1526. — *Bullettino Napolitano*, vol. V, tav. 1. — Milchhoefer, ivi, pag. 64 (così pei tre numeri seguenti). — Nicole, pag. 100 e seg. (id.).

6. (da Canosa). Napoli, Museo Nazionale, n. 311 della coll. Santangelo (Heydemann). — *Bullettino Napolitano*, n. s. I, tav. 3 = Nicole, fig. 21.

7. (da ?). Napoli, Museo Nazionale, n. 2296 (Heydemann). — *Bullettino Napolitano*, n. s. II, tav. 2 = Nicole, fig. 22 (v. tav. II e III).

8. (da Fasano). Napoli, Museo Nazionale, n. 316 della coll. Santangelo (Heydemann). — *Bullettino napolitano*, n. s. II, tav. 6 = Nicole, fig. 23 (v. tav. III e IV).

Le pitture di questi quattro vasi debbono essere considerate tra i più begli esempî di riproduzione di vita femminile domestica. Esse pitture, in cui o a tutte le persone o alle principali sono aggiunte denominazioni, sia per stile, che per contenuto formano un piccolo gruppo a sè, uscito verosimilmente da un'unica officina ceramica. Ma palesi assai sono i punti di contatto di questi vasi con gli altri del ciclo di Midia. Per esempio, per limitarmi all'idria di questo ceramista, la Criseide di Midia rammenta la Callisto del n. 5, la Nike del n. 6, e l'Antioco del n. 6 rammenta l'Ippotoone dell'idria londinese.

Il n. 7 ed il n. 8 sono poi assai simili tra di loro e per numero di figure e per composizione e pei motivi (la Pannychis del n. 8 è quasi identica alla Nesaie del n. 7). Nel n. 7 poi la Kalè e la Alìe sedute rammentano assai la Callisto e l'*Ἀρχ*... pure sedute su sedie del n. 5. La Kalè ha lo stesso motivo, ovvio del resto in questa serie di vasi, di alzare un lembo del vestito dell'Afrodite nell'idria ruvestina (n. 4).

9. (Frammento da Panticapeo). Pietroburgo, Eremitaggio. — *Compte-Rendu*, *Atlas* 1869, tav. IV, n. 3.

È rimasta la parte superiore di Peleo (ΠΗΛΕV.) che lotta con Tetide (.ΕΤΙΣ). Al di sopra delle teste dei due lottatori si libra un Eros, accanto al quale è l'avanzo di una Nereide fuggente.

[1] Così chiamo questa parte figurata del vaso comunemente denominata lekane. Si veda Furtwängler, *Gr. Vasenm.*, S. II, testo, pag. 17.

Il modo con cui era concepita ed espressa questa scena di lotta e di fuga, doveva essere identico a ciò che si osserva nella rappresentazione di resistenza e di fuga nell'idria di Midia. E bello nella sua imberbe giovinezza è il volto rimasto (di tre quarti di prospetto) di Peleo simile a quello di Castore e di Crisippo dell'idria.

La zona a foglie di lauro con bacche d'oro si riproduce in schema più semplice in molti vasi del nostro ciclo ed anche in vasi posteriori, per esempio nel coperchio di tazza del secolo IV di Boston edito in Furtwängler e Reichhold, testo della Serie II, pag. 54.

10. (da Kertsch). Odessa, Museo. — *Zapiski Imperat. Odesskago Obščestva Istorii Drevnostej*, vol. XIII, 1895, tav. I (disegno del Pharmakowski, che tuttavia non mi sembra abbastanza fedele, specialmente nella riproduzione dei vestiti delle Menadi) = Harrison, *Prolegomena to the study of Greek Religion*, fig. 179 = Nicole, fig. 24. — Von Stern (*Zapiski* ecc., pagg. 19-64) [1]. — Nicole, pag. 102 e seg.. pag 153: officina contemporanea, ma distinta da quella di Midia.

Come appare dalla riproduzione tolta dal disegno del Pharmakowski (fig. 4), figure riferentisi al ciclo dionisiaco adornano il coperchio del vaso. Dioniso stesso è presente in aspetto di tenero giovinetto seduto col tirso nella sinistra; Eros adolescente gli porge un kantharos ed a lui intorno è il corteo dionisiaco composto di quattro Menadi e di un Sileno. Al suono di un tamburello che, con graziosissimo moto delle braccia e del capo, sta battendo una Menade, il Sileno ed una seconda Menade si agitano in danza furiosa.

Con motivo che si ripete su altri vasi queste due figure tengono, l'una per una zampa anteriore, l'altra per la posteriore un cerbiatto; qui è uno stadio che di poco precede lo sbranamento di questa bestia la quale, già messa in brani, è agitata da Menadi in altre rappresentazioni. Calme invece sono le rimanenti due Menadi, l'una appoggiata all'altra col gomito sinistro sulla spalla destra della compagna, la quale tiene una cesta ricolma sulla mano.

Motivi e stile giustificano appieno l'assegnazione di questo coperchio di tazza alla serie di questi vasi. Dioniso rammenta del tutto le figure imberbi della zona attorno l'idria londinese; Eros è il solito giovinetto alato di detta serie di vasi, ed in questa serie rientra pure la figura di Menade danzatrice con la testa rovescia, col petto denudato a metà, con tutto il movimento vorticoso del vestito [2]. Bello è il moto del Sileno dalla testa calva e dal volto coi tratti bestiali, il che non ha ri-

[1] Purtroppo la mia ignoranza della lingua russa m'impedisce di leggere la Memoria illustrativa di questo vaso, la quale, dato il chiarissimo nome del suo autore, non può non essere importante. Ringrazio pubblicamente il Von Stern per avermi favorito assai gentilmente, dietro mia domanda, una copia del fascicolo del *Zapiski*. Il Nicole dà un breve riassunto del lavoro del Von Stern (pag. 104).

[2] Come ho notato altrove (*Römische Mitteilungen*, 1906, pag. 133) questo motivo permane a lungo nell'arte, ricomparendo nei rilievi neo-attici. Cito poi un tardo ariballo a rilievi colorati coi soliti motivi della danzatrice col timpano e della danzatrice colla testa all'indietro (Panofka, *Musée Blacas*, tav. III).

scontro in questi vasi, rappresentato per tre quarti di prospetto. E bello ancora nella sua soavità è il motivo delle delicate suonatrici di timpano col profilo del volto che si distacca nitido sulla nera ed agitata chioma [1]. Gruppi analoghi del ciclo di Midia rammenta infine il gruppo calmo delle Menadi.

Fig. 4. — Coperchio di tazza da Odessa (n. 10).

Interni di tazze.

11. (da Panticapeo). Pietroburgo, Eremitaggio. — *Compte-Rendu*, *Atlas*, 1869, tav. IV, n. 12. — Heydemann, *Die verhuellte Taenzerin*, 1879, pag. 6, F.

Al suono delle tibie di un Sileno seduto su altura, una Menade danza, tutta ravvolta dal manto ricco fin sopra la bocca. Ritengo che in questa Menade si debba

[1] Il far risaltare il profilo sullo sfondo della chioma copiosa è motivo prediletto nelle rappresentazioni di Menadi. Per monumenti anteriori cito la tazza berlinese di Jerone (*Wiener Vor-*

vedere il primo esempio a noi noto in ordine di tempo, della cosiddetta *verhuellte Taenzerin* che è riprodotta in monumenti posteriori. È vero che in una pisside di stile severo, edita presso Stackelberg (op. cit., tav. 26), è una donna col volto in parte coperto dal mantello, ma questa donna ivi è rappresentata in riposo [1]. Ciò che rimane poi del profilo del Sileno mostra che il suo volto non era bestiale come nel Sileno del coperchio di tazza da Kertsch (n. 10).

12. (da Panticapeo). Pietroburgo, Eremitaggio. — *Compte-Rendu*, *Atlas*, 1869, tav. IV, 13, da cui dipendono le riproduzioni in *Ausonia*, vol. I, 1906, pag. 41, fig. 5 ed in Nicole, fig. 2 *a*. — Reinach S., in *Répertoire des vases*, vol. I, pag. 30. — Ducati in *Ausonia*, vol. I, 1906, pag. 40.

Un centauro il cui volto, in parte perduto, doveva rammentare il volto del Sileno del vaso precedente, ha afferrato una giovine donna. Come ho altrove notato, la donna non repugna tanto alla stretta del bestiale rapitore, da cui cerca di svincolarsi con grazia ed eleganza, facendo richiamare alla mente l'analoga figura di Erifile rapita da Castore nell' idria di Midia.

13. (da Panticapeo). Pietroburgo, Eremitaggio. — *Compte-Rendu*. *Atlas*, 1869, tav. IV, 10. — Stephani, in *Compte-Rendu*, 1869, pag. 184.

Eros adolescente con lira. Stephani a tal proposito cita Pausania (II, 27, 3): *ἐν δὲ αὐτῷ Πανσίου γράψαντος βέλη μὲν καὶ τόξον ἐστὶν ἀφεικὼς Ἔρως, λύραν δὲ ἀντ' αὐτῶν ἀράμενος φέρει.*

Ariballi.

14. (da Ruvo). Ruvo, Collezione Jatta, n. 1538. — L'unica riproduzione non tanto inesatta è nelle *Roemische Mitt.*, vol. III, 1888, tav. 9 = Nicole, tav. VII, 4; più difettosa è l'altra in *Museo italiano di antichità classica*, vol. II, tav. 5 =

---

legeblätter, S. A, tav. 4), lo stamno napoletano di Nocera dei Pagani (Furtwängler e Reichhold, tav. 36, 37). Lo stesso motivo è applicato a figure di bagnanti (gli esempî saranno citati in sèguito) e di donne piangenti (*Monumenti dell'Instituto*, vol. VIII, tav. V).

[1] Ecco alcuni esempî di donna ammantata fin sopra la bocca sia in riposo che in danza, su vasi del IV secolo: coperchio di tazza da Jouz-Oba (*C. R.*, *Atlas*, 1861, tav. 1), lebete apodo da Kertsch (*Archäologische Anzeiger*, 1907, pag. 135, fig. 4 e 5), pelike dalla Crimea (Furtwängler e Reichhold, tav. 87), pelike dall'arcipelago greco (*British Museum, Catalogue of vases*, III, E, 433, *Élite céram.*, vol. IV, tav. 80), idria dalla Cirenaica (*British Museum, Catalogue of vases*, III, E, 228, tav. 9), idria da Alessandria (Furtwängler e Reichhold, tav. 40), frammento dalla Crimea (*Materiali di archeologia russa* [in russo], 1892, tav. 4, n. 4). Questo tipo di donna ammantata possiamo vedere imbarbarito su di un cratere lucano (Furtwängler e Reichhold, tav. 80).

È noto poi come questo tipo fosse trattato dai coroplasti del sec. IV; rimando per questo all'opera di Winter, *Die Typen der griechischen Terrakotten*, vol. III, tipi pag. 43, n. 6; pag. 47, n. 2; pag. 53, n. 2.

S. Reinach, *Répertoire des vases*, vol. I, pag. 526, 1. — Furtwängler (*Eros in der Vasenm.*, 1874, pag. 33). — G. Jatta (*Roem. Mitt.*, 1888, pag. 247 e segg.). — Milchhoefer (*Jahrbuch des arch. Inst.*, 1894, pag. 60, n. 18). — Nicole, pag. 96.

Riguardo al contenuto di questo vaso la spiegazione più plausibile mi pare sempre quella del Furtwängler, che si accorda con ciò che dice Jatta: Tamiri suona la lira circondato dalle Muse insieme con Apollo, che gli mostrano antipatia o sprezzo; presente è Afrodite.

E così la rappresentanza di questo ariballo si allontana dalle altre due note (*Mon. dell'Instit.*, vol. II, tav. 23; vol. VIII, tav. 43) su cui si veda di recente lo Hauser (*Oesterr. Jahreshefte*, 1905, pag. 36 e seg.) con la sua ipotesi di dipendenza dei due vasi dal *πίναξ* votivo del *Θαμύρας* sofocleo, nè si avvicina a quella dell'altro vaso (idria edita in *Oesterr. Jahreshefte*, 1905, pag. 36) dipendente per lo Hauser dalla pittura delfica polignotea (Pausania, X, 30, 8). Anche in questo caso pertanto, come nel caso dell'idria di Midia, il modello della pittura pare che non fosse un'opera dell'età di Polignoto.

Nella scena di questo ariballo è l'opposto di ciò che si può notare nell'idria fiorentina di Faone (n. 2). Là il bel giovine, che ha in mano la lira da cui ha tratto dolci suoni, si mostra indifferente all'offerta del vezzo d'oro tesogli da Demonassa; qui allo sguardo di attesa del suonatore verso la figura che porta il serto di vittoria, questa non corrisponde, assorta con lo sguardo sulle perle auree del diadema che tiene teso nelle mani.

15. (da Ruvo). Museo Britannico. — La miglior riproduzione è in Jahn, *Vasen mit Goldschmuck*, tav. II, 1, 2. — Milchhoefer (*Jahrb. des arch. Instituts*, 1894, pag. 60, n. 19). — Smith (*British Museum*, *Catalogue of vases*, vol. III, E, 698). — Pottier (*Catalogue*, parte III, pag. 1045). — Brückner, pag. 118. — Nicole, pag. 86, n. 3; pag. 148.

La copia di questo ariballo già Wittgestein, ora a Dresda, edita dallo Jahn (op. cit., tav. II, 3, 4), come fu osservato dal Furtwängler (*Archäologische Zeitung*, 1880, pag. 191), è una falsificazione napoletana.

Questo ariballo con una gentile accolta di quattro donne e di un efebo, riproduce la composizione di un altro ariballo londinese (n. 23), ma non ne riproduce i motivi delle figure.

Come dice il Pottier, è un giovane all'entrata della vita ricevuto dalla Salute, dalla Gioia, dalla Bellezza, dall'Abbondanza. Il Brückner invece vi vede una coppia di sposi, *Καλή* e *Πολυείδος*, dinnanzi ad Afrodite in ringraziamento pel loro matrimonio compiuto. Come è noto, il Brückner, forse un po' troppo abusivamente, come giudica con ragione il Nicole, vede in questi vasetti doni matrimoniali ad Afrodite e scorge nelle loro scene allusioni al matrimonio.

Lo schema di Eudemonia seduta ricorda quello di Afrodite nell'idria di Midia; ma qui si preludia ad un certo cambiamento, allo schematismo ovvio su vasi più recenti; non è più quella linea serpeggiante aggraziata della figura come presso

Midia, ma già il capo è rigidamente diretto verso destra, onde si deve concludere ad una posteriorità di questo ariballo rispetto all'opera di Midia, con la quale tuttavia non si possono negare le somiglianze e per stile e per motivi. Si confronti a tal uopo il *Πολυεῖδος* e la *Πανδαισία* dell'ariballo con l'Ippotoone e la Medea presso Midia.

16. (da? ove?) già a Napoli. — L'unica riproduzione veramente riprovevole è nella *Élite céramographique*, vol. III, tav. 27. — Milchhöfer, op. cit., pag. 60, n. 20. — Nicole, pag. 86, n. 5.

A sinistra è una donna seduta nello schema ovvio in questo ciclo di vasi ed ha la sopravveste solita ornata di crocette; poi sono le figure di (Amim)ΩΝΗ seduta, di ΠΟΣΕΙΔΩΝ, che rammenta l'analoga figura su pisside di Atene (*Athenische Mitteilungen*, 1886, tav. X) anteriormente eseguita, di ΑΜΦΙΤΡΙΤΗ che solleva con la destra un lembo del vestito, motivo ovvio presso i vasi di questo ciclo (Nicole, tav. XII, fig. 23).

Skyphos.

17. (da? ove?). Forse dall'Italia meridionale, perchè edito da Millin. — Millin, *Peintures des vases, éd. S. Reinach*, vol. II, tav. 49, 49 A.

A) ΔΙΟΝVΣΟΣ giovinetto è sdraiato sulle ginocchia di una ninfa che lo abbraccia. Jahn a questo proposito (*Annali dell'Instituto*, 1845, pag. 371) ricordò il passo del banchetto di Senofonte (IX, 4): *ὁ Διόνυσος ἐπεκαθέζετο ἐπὶ τῶν γονάτων καὶ περιλαβὼν ἐφίλησεν αὐτήν* (cioè Arianna). In questo caso tuttavia, attesa la tenera età del dio, non ad Arianna si deve pensare, ma o ad una ninfa o a Semele. Il gruppo è simile a quello di Adone e di Afrodite nell'idria fiorentina (n. 3), ma qui il gruppo è più omogeneo e le figure sono meglio compenetrate l'una nell'altra.

Una ninfa, col piede sollevato secondo uno schema solito in questi vasi presso figure di donne, dà al dio un ramo di alloro curvo sì da formare una corona; più in basso una terza ninfa o Menade scherza con un uccellino che porge come esca ad una pantera.

B) Helios verso sinistra su quadriga; sotto è il mare con un pesce e con un polipo. Questa rappresentanza di Helios rammenta quella del noto cratere Blacas col sorgere del sole (Walters, op. cit., tav. LIII), perchè il dio non ha l'astro dinnanzi a sè come altrove, ma ha la testa circondata dall'aureola raggiata.

L'Helios dello skyphos ha il volto quasi di prospetto. Per di più, nel cratere il carro ha le ruote non in prospettiva, mentre un tentativo prospettico si ha nei cavalli, i quali tuttavia sono uno di fianco all'altro e ciascuno man mano più avanzato dell'altro. Nello skyphos invece il modo con cui sono resi i cavalli e la prospettiva obliqua del carro, corrisponde a ciò che si osserva nel cocchio di Polluce presso Midia [1]; anzi nello skyphos è una prospettiva ancor più accentuata e meglio raggiunta ed il cocchio si presenta di un terzo di fronte.

[1] Per la quadriga di Polluce si veda Nicole, pag. 113.

II Gruppo.

Idrie.

18. (da Atene). Atene, Museo Nazionale. — (Collignon e Couve, *Catalogue des vases peints du Musée National d'Athènes*, n. 1248). — Nicole, *Mélanges Nicole*, tav. III, ed op. cit., tav. IV; tav. VIII, 4. — Nicole, in *Mélanges*, pag. 406 e segg. e in *Meidias*, pag. 81 e segg.; pag. 143 e segg. (v. fig. 5).

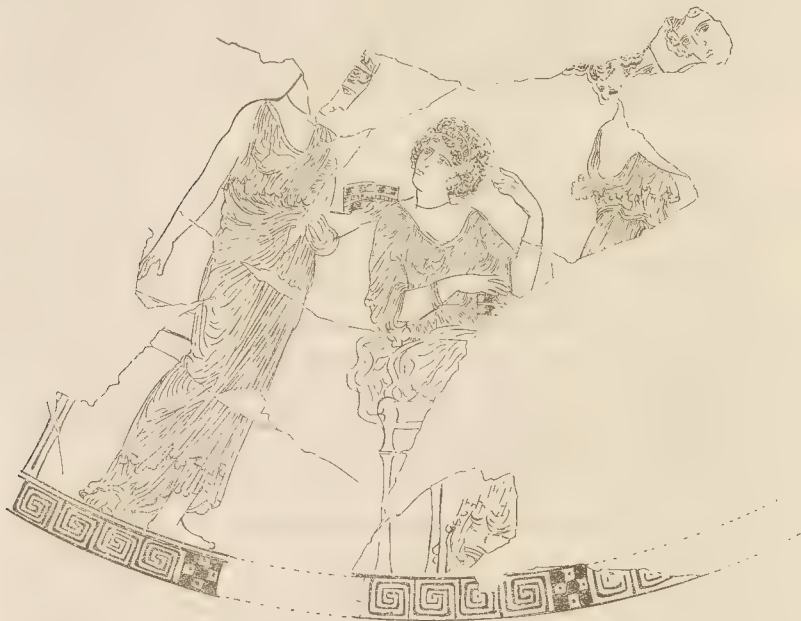



Fig. 5. — Idria di Atene (n. 18).

È merito del Nicole l'aver riconosciuto la pertinenza di questa idria al ciclo di Midia. Rimando al suo testo per le varie particolarità stilistiche e del contenuto specialmente per quel che riguarda la rappresentazione della discesa da una scala, rappresentazione rintegrata dal Nicole mediante il confronto di un frammento di un *γαμικὸς λέβης* del Louvre (Nicole, tav. VIII, 2, tav. IX) anteriore per disegno.

La rappresentazione è allusiva agli *ἐπαύλια*, solita scena di tanti vasi che poteva raggiungere il sapore delicato e soave a lei addicentesi mercè lo stile di Midia.

Utile confronto può essere dato per la *νύμφη* a sinistra della sposa con la figura, pure di giovinetta, a sinistra della donna seduta su ariballo di Berlino (n. 24). Ed è da notarsi il medesimo motivo del lembo della veste sollevata sotto la cintura.

19. (da Atene). Atene, Museo Nazionale. — (Collignon e Couve, n. 1242). — *Athenische Mitteilungen*, 1907, tav. IX. — Brückner, in *Athenische Mitteilungen*, 1907, pag. 116 e seg.

Scena di *ἐπαύλια*: Afrodite qui rappresenterebbe la sposa a cui vengono arrecati i doni nuziali.

Tazza.

20. (da Atene). Atene, Museo Nazionale, n. d'inventario 11713. — *Athenische Mitt.*, 1901, tav. II.

Apollo, giovine nudo con lunghi capelli ed incoronato di lauro, ha nella sinistra abbassata una lira, nella destra un ramo. Gli sta dinnanzi una giovine diademata che tiene nelle mani una corona di color bianco.

Oinochoai.

21. (da?). Atene (collezione privata?). — Dumont, Chaplain e Pottier, op. cit., vol. I, tav. VIII = Rayet e Collignon, *Histoire de la céramique grecque*, fig. 94 = *Oesterr. Jahreshefte*, 1905, pag. 31, fig. 4. — Walters e Birch, op. cit., pag. 447, n. 1. — Nicole, pag. 86, n. 1.

Due donne stanno accanto ad una sedia a spalliera con sopra dei vestiti; pure dei vestiti sono su di uno sgabello appeso in mezzo. Una donna versa un liquido da una brocca su dei pezzi di stoffa in terra; l'altra accomoda i vestiti sullo sgabello; un fanciullo guarda curiosamente.

La giacchetta manicata sul chitone di una di queste figure sarebbe il *κάνδυς* per l'Amelung (Pauly e Wissowa, *Real Encyclopedie*, III, 2208), l'*ἐπενδύτης* per Hauser (*Oesterr. Jahreshefte*, 1905, pag. 33).

22. (da Atene). Atene, Museo Nazionale. (Collignon e Couve, n. 1287). — *Annali dell'Instituto*, 1879, tav. N = testo di Arndt alla *Glyptothèque Ny-Carlsberg*, fig. 49. — Robert, in *Annali dell'Instituto*, 1879, pag. 222 e segg. — Arndt (op. cit., testo alla tav. 55). — Milchhöfer, pag. 64. — Nicole, pag. 86, n. 2.

Eros indica ad un efebo, quasi persuadendolo, una giovine suonatrice di lira seduta; dietro costei una donna in piedi compie la scena.

L'Arndt ha osservato che il gruppo dell'efebo con l'Eros al fianco risale ad un tipo, di cui ci sono conservati ricordi e nel noto rilievo napoletano di Elena e di Paride (Brunn-Bruckmann, *Antike Denkmäler*, n. 439) e, per la sola figura dell'efebo, in varie statue con varianti (¹), tipo che, in base alla plastica, risalirebbe al principio del sec. IV, in base alla pittura alla fine del V.

Fig. 6. — Ariballo del Museo Britannico (n. 23).

Ariballi.

23. (da Atene). Museo Britannico. (*British Museum*, *Catalogue*, vol. III, E, 697). — Ultima ed esatta riproduzione in Furtwängler e Reichhold, op. cit., tav. 78, 2 = Nicole, tav. VII, 1. — Milchhoefer (op. cit., pag. 60, n. 16). — Il resto della bibliografia è raccolto presso Furtwängler, testo all'op. cit., S. Iª, pag. 99 e seg. — Nicole, pag. 86, n. 4; pag. 97. (v. fig. 6).

Qui è rappresentata la leggiadra e serena cerchia di Afrodite. La dea è seduta con Eros accanto: Peitho è occupata con un arnese che qui s'incontra per la prima volta e che non è raro nei vasi del IV secolo (²). Questo arnese, che lo Smith con

(¹) Oltre alla statuetta inedita della collezione Lembach a Monaco, si avrebbero le seguenti tre varianti: Jacobsen (*Glypt. Ny-Carlsberg*, tav. 55) con traccia di mano di fanciullo sulla coscia destra, Dresda (op. cit., fig. 46), Louvre (op. cit., fig. 47). L'attitudine di questo tipo, nota l'Arndt, richiama quella del tipo policleteo dell'atleta Westmacott (Furtwängler, *Meisterwerke*, pag. 452 e seg.).

(²) Cito i seguenti: coperchio di tazza (Furtwängler e Reichhold, op. cit., tav. 68), lebete apodo (Dumont, Chaplain e Pottier, op. cit., vol. I, tav. 38-39), lutroforo (Stackelberg, op. cit., tav. 30), lebete apodo (*Archäologische Anzeiger*, 1907, pag. 134 e seg., fig. 3-7).

con incertezza spiegava come un canestro per frutta, è dal Furtwängler identificato come un braciere per profumi. E ciò mi pare con ragione; certo si è che un determinato scopo esso arnese aveva nel culto di Afrodite, perchè esso qui è adorno di ramicelli.

Compiscono la scena altre quattre figure femminili. Pedia = lo scherzo, è congiunta ad Eunomia = il buon costume, Eudemonia coglie pomi da un albero, Cleopatra ha un disco pieno di frutti. Il gruppo di Pedia e di Eunomia rammenta quello di Asterope e di Crisotemi dell'idria di Midia; Cleopatra la figura di Medea dello stesso vaso; Afrodite è seduta in modo del tutto simile, per quello che riguarda la parte superiore del corpo, alla figura della stessa dea sempre nell'idria suddetta.

In questo ariballo v'è la prevalenza del chitone σχιστός con cintura sotto l'apoptygma, chitone che appare nella figura di Elera presso Midia e nelle due Menadi quiete del coperchio di tazza di Odessa (n. 10), e che, più aperto sì da lasciar scorgere maggior parte del corpo nudo, si osserva in vasi posteriori, per esempio nel coperchio di tazza edito in *Compte-Rendu*, *Atlas*, 1861, tav. I.

24. (da Trachones [Attica]). Museo del Louvre. — *Monuments Assoc. Étud. grecques*, 1889/90, tav. 9, 10. — Pottier, ivi, pagg. 1-33. — Milchhöfer, (op. cit., pag. 60, n. 17). — Nicole, pag. 153.

Afrodite è in mezzo ad un corteggio di danzatrici. Rimando all'eccellente articolo del Pottier per lo studio dei motivi di queste delicate e morbide figure di danzatrici pure in vorticoso movimento.

25. (da Atene) ove? già Collezione Lusieri. — Stackelberg, op. cit., tav. XXVIII = *Élite céramographique*, vol. IV, tav. 53. — Milchhoefer, op. cit., pag. 60, n. 14.

Eros è a cavallo di un cerbiatto, il quale motivo viene poi ripetuto nel cratere palermitano di Faone.

Lekythoi ariballesche.

26. (da Atene). Berlino, *Antiquarium* (Furtwängler, *Beschreibung der Vasensammlung*, n. 2705). — *Archäologische Zeitung*, 1879, tav. 10. — Koerte (*Arch. Zeitung*, 1879, pag. 93 e seg.). — Pottier (*Monuments Assoc. Etud. grecques*, 1889/90, pag. 22). — Milchhoefer (op. cit., pag. 61, n. 21 *b*). — Ducati (*Ausonia*, I pag. 49). — Nicole, pag. 86, n. 16.

Una donna, nuda nella parte superiore, è seduta nel mezzo ed è abbracciata da un Eros mellefebo quasi a simboleggiare il subitaneo ed involontario primo palpito della passione amorosa. Compiscono la scena due figure femminili; quella a destra ha nella sinistra una lira, nell'indice dell'altra mano un uccellino; la donna

a sinistra tiene un cesto pieno di frutta e di uva ed ha il vestito un po' sollevato alla cintura (v. fig. 7).

Fig. 7 — Ariballo dell'*Antiquarium* di Berlino (n 26).

Ora il motivo di questa ultima figura, se non è raro nelle rappresentazioni di ginecei su monumenti anche posteriori al presente (1), palesa, specialmente osser-

(1) Si veda su questa figura Robert (*Annali dell'Instituto*, 1879, pag. 229) e Milchhoefer (op. cit., pag. 65).

vato nella figura di questa lekythos, una grandissima somiglianza col motivo che si nota applicato ad una delle gemme del nostro patrimonio plastico ellenico: alla giovinetta di Anzio (1).

Ora sono note le ipotesi recentemente ammesse dal Della Seta (2) e dal Loewy (3) a proposito di questa gentile statua del IV secolo: una ierodula per il primo dotto, una pura vergine mediatrice tra gli uomini rei ed il nume offeso per il secondo; ad ogni modo una figura verginale che si appresta ad un atto del culto con la stessa semplicità con cui una donzella compie un atto della vita comune.

E pertanto nella espressione pienamente, a mio avviso, si corrispondono la figura dell'ariballo e la statua marmorea, sebbene il concetto che informa le due figure debba essere assai diverso.

La movenza infine dell'Eros dell'ariballo è simile a quella dello stesso personaggio vicino a Paride nell' idria di Carlsruhe; ma quale superiorità in quest'ultimo!

27. (dal Pireo). Atene, Museo Nazionale (Collignon e Couve, *Catalogue*, n. 1941). — Jahn, *Bemalten Vasen mit Goldschmuck*, tav. I, 1, 2 (brutta riproduzione). — Koerte (*Archäol. Zeitung*, 1879, pag. 93 e segg.). — Milchhoefer (op. cit., pag. 61, n. 21 *c*).

È una scena che sembra di contenuto opposto a quella della oinochoe (n. 22); là è l'amato che viene condotto verso una donna, qui è l'amata seduta con due Eroti accanto, dai quali, insieme con una divinità posta di dietro in piedi, è persuasa all'amore verso un efebo che le sta innanzi. Il dipinto è compiuto a sinistra da una donna che con gesto grazioso guarda la scena, a destra da un giovane con lancia che ha un piede su di una altura.

Qui, come nel caso precedente (n. 24), si ha uno dei tanti esempî di una composizione la quale, comportando solo poche figure, il gruppo degli amanti e dell'Eros o degli Eroti, viene allargata mediante l'aggiunta di figure accessorie. Tuttavia queste figure non palesano tanto il loro carattere di riempitivo, ma sono assai sagacemente adattate alla scena; la quale cosa non si nota in esempî di pitture più recenti, come nella pelike da Kertsch con Paride presso Elena seduta (Furtwängler e Reichhold, op. cit., tav. 79).

La figura della divinità ha l'ovvio motivo di alzare un lembo del mantello, l'amante assomiglia assai alle figure efebiche dell' idria di Midia, in special modo al Filottete.

28. (da Atene) ove? — Stackelberg, op. cit., tav. 28, n. 4.

Sotto una roccia con pianticella è accoccolata una donna nuda che si spreme i capelli. È il solito schema nelle scene di bagni della donna nuda ed accoccolata,

(1) *Oesterr. Jahreshefte*, VI, 1903, tav. VII (Altmann, pagg. 186-200); Brunn-Bruckmann, *Denkmaeler*, nn. 583-584 (testo di Amelung).

(2) *La statua di Porto d'Anzio* (*Bollettino d'arte*, I, 1907, pagg. 113-117). Si v. anche Furtwängler in *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 1907, II, pag. 1 e segg.

(3) *La statua di Anzio* (*Emporium*, agosto 1907).

schema che nella pittura ceramica ci è noto fin dalla tazza di Fineo in Würzburg e da una tazza cirenaica (¹), e che nella plastica ci è noto dapprima solo per un tipo statuario del III secolo, per l'Afrodite al bagno di Doidalsès (²).

Di poco antecedente a questa lekythos sarebbe un frammento dell'Eremitaggio (*Compte-Rendu*, *Atlas*, 1873, tav. III, 6), ove pure il profilo della donna accoccolata risulta sui capelli che essa si spreme.

29. (da Atene). Berlino (Furtwängler, *Beschreibung*, n. 2707). — Furtwängler, *Sammlung Sabouroff*, tav. 62, 2. — Milchhöfer (op. cit., pag. 61, n. 21 *d*).

Delle tre figure qui rappresentate al bagno quella a sinistra nuda, con mantello stellato teso dietro il corpo, ha somiglianza assai viva non già di stile, ma di motivo con la figura di Atalanta sul noto cratere bolognese (*Museo italiano*, vol. II, tav. 2 *a*).

In questo piccolo vaso la tendenza al miniaturismo delle forme è più accentuato ancora che non nell'idria londinese di Midia e forse ciò si deve alla piccolezza del vaso.

Kotylos.

30. (da Atene). Atene, Museo Nazionale (Collignon e Couve, *Catalogue*, n. 1353). — *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1895, pag. 95, fig. 1 e 2. — Couve, *Album du Catalogue*, tav. 20, fig. 9. — Couve (ivi, pag. 95). — Nicole, pag. 87, n. 25. — Harrison, op. cit., fig. 141.

Le due figurine di Menadi che adornano la superficie di questo vaso, sono, come fu già notato dal Couve, ancora in uno stadio placido della danza che deve renderle esaltate e furiose.

Una, graziosissima, danza al suono di un tamburello; l'altra tiene nelle mani un capriolo rovesciato che nel furore orgiastico ridurrà in pezzi.

Pisside.

31. (da Atene) già Coll. Poniatowski a Roma. — Stackelberg (op. cit., tav. XXIV, 4). — Rayet e Collignon (op. cit., pag. 239, fig. 90).

Questo vero gioiello di pittura miniaturistica ci offre otto figure di donne in danza sfrenata con motivi simili a quelli su altri vasi di questa serie.

(¹) Ultima riproduzione di questa tazza di Fineo è in Furtwängler e Reichhold (op. cit., tav. 41). Il Furtwängler nel testo a pag. 220, S. I, pone questo prezioso monumento di arte jonica prima della seconda metà del sec. VI. La tazza cirenaica è edita in Boehlau, *Aus jonischen und italischen Nekropolen*, tav. XI, 1. Si veda anche la donna nuda in una tazza di stile severo presso Gerhard (*Auserlesene Vasenbilder*, tav. 295-296, 5) e su di una pelike inedita del Museo di Atene del ciclo di Epitteto (Collignon e Couve, *Catalogue*, n. 1180).

(²) Per questo tipo statuario rimando da ultimo al Cultrera (*Saggi sull'arte ellenistica e grecoromana*, I, 1907, pag. 135 e seg.).

La figura ovvia della danzatrice col volto all'indietro è qui resa, con aspetto del tutto nuovo e con espressione bellissima, nella donna in mezzo, la quale, denudata sino alla cintura, danza con le mani incrociate sulla nuca presentando quasi di prospetto il volto. Non troverei analogia più stretta per questa figura se non con quella di danzatrice nella fascia superiore del gorytos di oro da Nicopoli (*Compte-Rendu*, *Atlas*, 1864, tav. IX = *Wiener Vorlegeblätter*, S. *B*, tav. 10, 1); ma quale inferiorità pel gorytos!

Di provenienza, per quanto io sappia, non accertata sono:

32. I frammenti editi da Nicole (fig. 25, pag. 88, n. 12, fig. 8) dove mi pare che giustamente questo dotto abbia riconosciuto lo stile di Midia. I frammenti, pel Ni-

Fig. 8. — Frammenti con centauromachia (n. 32).

cole di un cratere, ma forse anche di un'idria, con una movimentata centauromachia ci mostrano teneri e delicati Lapiti, ma non meno teneri e delicati centauri.

È quell'arte nuova che appare nel fondo di tazza di Pietroburgo (n. 12) che ingentilisce e dà un sapore di morbidezza al vecchio e violento tema polignoteo della centauromachia. Ponendo a confronto questi frammenti e questa tazza con la meravigliosa centauromachia dello psykter di Villa Giulia (Furtwängler e Reichhold, tav. 15), si vede il profondo distacco che separa nel concepimento e nella espressione i prodotti dell'arte di Midia dalla produzione pre-polignotea, se non polignotea.

Ovvio è il confronto tra il corpo cavallino di questo centauro e quello del fondo di tazza, ovvio è pure il confronto tra le femminee teste dei giovinetti Lapiti, di Crisippo e di Forbante con quelle di giovinetti dell'idria di Midia. E tale confronto ci convince della giusta attribuzione dei frammenti, espressa dal Nicole, al ciclo di Midia.

II.

Lo stile di Midia.

Non senza una ragione ho fatto il suddetto duplice raggruppamento dei vasi denotanti per me lo stile di Midia. Subito risalta agli occhi nel primo gruppo la prevalenza dei vasi a dimensioni piuttosto grandi quali le idrie, i coperchi di tazza, le tazze, nel secondo dei piccoli vasetti, piccole oinochoai, ariballi, lekythoi ariballesche.

E pertanto qui non è altro che da ridire la osservazione già fatta parecchi anni or sono dallo Jahn (1) e da altri ripetuta (2), cioè del più frequente rinvenimento di piccoli vasetti nel suolo della Grecia di quello che si possa notare in Italia e nel Bosforo cimmerio.

Nello scorcio del secolo V ove, come da me in precedenti scritti fu notato (3), e come vieppiù sarà accentuato in sèguito, ebbero esistenza i suddetti due gruppi di vasi, si vede un inizio di cambiamento nella esportazione dei prodotti ceramici; non è più la Etruria propria con la Campania accanto alla Sicilia ed a Felsina con Adria che assorbono quasi intieramente la produzione ceramica attica, ma cominciano ad incontrarsi più frequenti di prima esempî di ceramica attica nella lontana Crimea (4). Ed accanto a questa penisola altre località saranno gli sbocchi del commercio vasculare attico nel secolo IV, la Cirenaica cioè e da ultimo Alessandria.

Restano tuttavia aperti e resteranno ancora aperti nel secolo IV gli scali antichi al suddetto commercio (5), ma la effettiva diminuzione sempre più crescente di prodotti attici dal suolo siculo ed italiano si deve alla esistenza delle industrie ceramiche che in molti di questi scali antichi, Ruvo, Capua, Saticula, quali piante derivate ed imbastardite dal grande ceppo dell'arte attica, sorsero, si svilupparono, fiorirono.

Non già all'infelice spedizione di Sicilia ed alle disastrose conseguenze della guerra peloponnesiaca ascrivo il lento decrescere dello sbocco della ceramica in Italia; perchè altrimenti non si avrebbero esempî di tale ceramica rinvenuti in Italia e da

(1) *Ueber bemalte Vasen mit Goldschmuck*, 1865, pag. 27.

(2) Per es. si veda da ultimo Walters, op. cit., vol. I, pag. 448.

(3) *Frammenti di vaso attico con dipinto rappresentante la morte di Argo* (*Roem. Mitt.*, 1906, pag. 128 e segg.). *Un ariballo dell'Antiquarium di Berlino* (*Ausonia*, I, 1906, pag. 44).

(4) Posso citare, come esempî di vasi anteriori usciti dal suolo della Crimea, il frammento di Epitteto e di Nicostene (*Wiener Vorlegeblaetter*, 1890/91, tav. VII, n. 3), i frammenti polignotei riferintisi alla morte di Argo (*Roemische Mitteilungen*, 1906, tav. III-IV).

(5) Ciò credo di aver provato a sufficienza per Bologna in un mio scritto: *Osservazioni archeologiche sulla permanenza degli Etruschi in Felsina nel sec. IV* (*Atti e Memorie - R. Dep. di S. P.*, 1908). Per le Marche si veda Brizio, in *Mon. dei Lincei*, vol. X, pag. 788 e segg. (Montefortino).

porsi necessariamente nel secolo IV, ma si avrebbe un completo ed improvviso ristagnamento di tale trasporto di produzione attica.

Accanto poi alla merce destinata al commercio al di là dei mari, doveva essere quella destinata ai clienti della città stessa di Atene e dei luoghi vicini. E così, mentre la prima conserva per lo più le forme antiche e spesso queste forme sono quelle di vasi grandi, la seconda consiste per la maggior parte di piccoli vasetti per lo più d'uso di *toilette* o di dono nuziale.

In tal modo apparirà, a mio avviso, giustificata abbastanza la ripartizione suddetta riguardo alla località dei vasi adorni secondo l'indirizzo stilistico di Midia.

Le qualità di questo indirizzo stilistico sono facili ad essere scorte da chiunque dell'idria di Midia prenda visione o sull'originale o sulle varie sue pubblicazioni. Ma credo che niuno, come il Furtwängler e di recente il Nicole ([1]), abbia potuto meglio notare le caratteristiche di grazia e di soavità delle figure di Midia e del loro assieme.

Le figure del ciclo di Midia sono improntate ad una ricercata bellezza essenzialmente soave e graziosa. Talora, ed è il caso del rapimento delle Leucippidi, gli atteggiamenti così gentili del curvarsi delle teste, del muoversi in corsa con l'afferrarsi i lembi del mantello, dell'assidersi non maestosamente, ma con una specie di abbandono e di noncuranza elegante, le linee ondulate di ogni figura stante che pare voglia mettere in evidenza la propria bellezza aggraziata, questi atteggiamenti, ripeto, e queste linee non sono sempre consone e proporzionate all'azione rappresentata.

Soavità è la parola che ad ogni momento vien fatto di pronunciare nel vedere e nell'ammirare Afrodite e le leggiadre donne del suo sèguito, le focose, ma tenere figure di Menadi in danza sfrenata, le efebiche figure di eroi forse troppo femminei, i barbuti personaggi non più gravi ed olimpici.

Le somiglianze e le differenze che si possono determinare da raffronti tra i Dioscuri, la Medea, il Zeus, l'Afrodite, la Lipara, le quadrighe del vaso di Midia, e le analoghe figure dei Dioscuri, di Medea, di Posidone, d'Amfitrite sull'anfora di Talos (Furtwängler e Reichhold, op. cit., tav. 38, 39) di Pelope e d'Ippodamia e della quadriga sull'anfora di Casalta (Furtwängler e Reichhold, op. cit., tav. 67), raffronti già dal Furtwängler addotti, mostrano chiaramente come la idria e le due anfore, pure appartenendo ad una medesima età, non palesano il medesimo indirizzo artistico, grazioso e soave nell'idria, e però da me altrove già chiamato miniaturistico ([2]), di grandiosità nelle due anfore.

Oltre a questa impressione di bellezza graziosa, che l'assieme di tutte le figure sui vasi del ciclo di Midia suscita nello spettatore, oltre a questo costante elemento femmineo in cui Eros è parte necessaria, padrone del leggiadro stuolo di ninfe, di Menadi, di giovani o dèi o efebi, padrone non suscitatore di passioni violente, come nelle rappresentanze vasculari anteriori, come il sofocleo *Ἔρως ἀνίκατος μάχαν*, ma dio di affetti sereni e giocondi, oltre a questo essenziale carattere di grazia soave, si debbono notare le particolarità disegnatorie e tecniche.

([1]) Pag. 105 e segg.
([2]) *Roemische Mitteilungen*, 1906, pag. 123 e 128.

Sul trattamento dei capelli, a linee oscure ondulate sopra uno strato di vernice diluita, varie osservazioni ha fatto il Nicole il quale, dopo aver sagacemente notato la espressione della grande massa di capelli nelle teste maschili, sì da formare una specie di casco, distingue cinque metodi di pettinatura femminile che quì riassumo:

1) capelli alzati alla cinese, ondulati a fiamme; esempî: Elera nella zona dell'idria, Asterope, Peitho. È un metodo di pettinatura che mi sembra preferito nelle figure di profilo.

2) Diadema che riunisce due masse al disopra delle orecchie; esempî: Lipara, Igea, Elera (una delle Leucippidi). Pettinatura, a mio avviso, preferita nelle figure di prospetto.

3) Larga fascia (*σφενδόνη*) che copre grande parte della chioma; esempio: Crisotemi.

4) Sulla larga fascia è posto un diadema; esempio: Afrodite.

5) Benda che, facendo due volte il giro della testa, s'incrocia. Si veda l'Eurinoe dell'idria di Adone da Populonia.

L'occhio delle figure del ciclo di Midia, nota il Nicole, nella sua grandezza ha qualche cosa di pensieroso.

Debbo poi accennare ad una diversità di espressione tra i volti di profilo e quelli di quasi prospetto. I primi hanno un'apparenza gentile, delicata con la linea retta denotante la fronte ed il naso, con gli occhi dalle allungate ciglia, col mento breve e con le linee rette e parallele del collo e della nuca.

I volti di prospetto hanno qualchecosa di più sodo nel contorno prettamente tondeggiante. V'è già in germe tra i profili ed i prospetti dei volti quella differenza che poi raggiungerà il massimo suo grado in tardi prodotti, come nella idria di Alessandria (Furtwängler e Reichhold, tav. 40), quella differenza da me altrove notata [1] di evanescenza nei tratti di profilo, di accentuazione nei tratti schiacciati dei prospetti delle faccie.

Altre qualità furono acutamente osservate dal Nicole: la forma delle mani, rese allungate, efficacemente contribuenti alla vivacità dell'espressione, il trattamento del nudo maschile molle e delicato, la forte curvatura dell'anca nelle persone stanti contraria alla regola seguìta da Fidia, la mancanza di chiasmo nelle linee delle spalle e delle ànche.

Il Nicole nota pure un'assenza di cànone nelle proporzioni delle figure; ma egli per questo non sa citare che figure della idria di Carlsruhe (Furtwängler e Reichhold, tav. 30), idria, che appunto in base anche a questa particolarità, non ho posto nella serie dei vasi del ciclo di Midia. Chè anzi in ciascuno di questi vasi noterei una perfetta congruenza delle diverse figure tra di loro rispetto alle formule di proporzioni.

Di tutte le particolarità del ciclo di Midia principalmente caratteristiche sono quelle riguardanti i vestiti femminili nei loro panneggiamenti. Vestiti di stoffa di due generi indossano le donne sui vasi del ciclo di Midia. Ora il chitone è assai fine, ora il chitone dorico ed il mantello sono di stoffa più grossa.

[1] Si veda *Ausonia*, I, pag. 48, n. 1.

Peculiare in questo gruppo di vasi è il trattamento della prima stoffa la quale, pure espressa in opere scultorie, può bene identificarsi con la stoffa leggera e trasparente delle fabbriche di Coo e di Amorgo ([1]). Le forme del corpo risaltano come se esso corpo fosse nudo e la stoffa vi aderisce come epidermide a linee fitte e parallele. Si ha la medesima impressione come se si avesse dinnanzi agli occhi figure indossanti abiti tenui e pieghevoli inzuppati d'acqua. E pertanto le poppe risaltano completamente, più che ricoperte, calzate da questa stoffa, le cui linee indicanti convenzionalmente le pieghe e le piegoline convergono diritte verso il capezzolo.

Le minutissime pieghe del vestito sono condotte a lunghi tratti e ad ugnale distanza l'una dall'altra e variano di direzione e di forme secondo i movimenti delle persone che le indossano. Il panneggiamento è pienamente subordinato ai contorni delle parti del corpo sì da formare contrasti di linee, che nel loro complesso suscitano quella espressione di grazia movimentata che è la precipua ricerca dei ceramisti di questo gruppo di vasi.

Per esempio, in una figura in movimento una gamba risalta del tutto, per le lineette sue orizzontalmente ondulate e parallele, sull'altra gamba e nello spazio del vestito intermedio a linee lunghe, verticali od oblique. Nelle figure in danza le numerose linee del vestito ampiamente ondulate dànno un'idea assai espressiva di un movimento vorticoso. Persino nelle figure in atteggiamento di momentaneo riposo o in piedi o sedute o accoccolate, per i contrasti assai vivi, ma non stridenti, anzi aggraziati tra pieghe in determinata direzione e pieghe altrimenti dirette, pei lembi accuratamente pieghettati ad onde, v'è una espressione di movimento ricercato, espressione che concorda pure coi movimenti delle braccia e delle mani, della testa e del viso sì da raggiungere un leggiadro aspetto di vivacità elegante e gentile. E sotto questo involucro agitato risaltano come nude le tenere forme dei corpi femminili.

Questo processo di panneggiamento di stoffe leggerissime, che nella pittura vasculare raggiunge il suo culmine nei vasi del ciclo di Midia, pure si osserva, come è noto, in altri vasi a quelli contemporanei o di poco anteriori ([2]). Ma presso Midia e presso i ceramisti del suo ciclo questo processo non è già un particolare isolato, ma è un elemento necessario per concorrere, insieme con altri elementi di disegno, di motivi, di composizione a raggiungere un sommo grado di soavità gentile.

Certo è che, per arrivare a questo trattamento di vestito così attraente per la sua soave delicatezza e pur così di convenzione, come principale fattore della grazia femminile, la ceramica attica avrà dovuto passare attraverso varî tentativi. Quale differenza infatti tra ciò che si vede nelle figure di stile severo e di stile polignoteo ed in quelle di Midia!

Nello stile severo in special modo sono piuttosto frequenti i vestiti femminili di stoffa sottilissima, alla cui espressione servono assai bene le linee lunghe, regolari

([1]) Si veda l'articolo *Coa vestis*, in Daremberg e Saglio, *Dictionnaire des antiquités*, vol. I, pag. 1264.

([2]) Per ora cito tra i primi la idria di Carlsruhe (Furtwängler e Reichhold, op. cit., tav. 30) ed il cratere dalla Crimea (*Compte-Rendu, Atlas*, 1864, tav. III, 1, 2 e tav. IV). Tra i secondi cito la tazza berlinese di Aristofane e di Ergino (Polibote nell'interno, *Wiener Vorlegeblaetter*, S. I, tav. 5), il cratere già Blacas del Museo Britannico (Helios sul carro, Walters, op. cit., tav. LIII).

ed assai fitte; ma quivi è un vero panneggio determinato dai diversi atteggiamenti e non completamente schiavo delle varie parti del corpo. In detti vasi pertanto anteriori a Midia si hanno in realtà vestiti trasparenti con coerenza di panneggio, in Midia si hanno vestiti sottili, come fossero molli ed inzuppati di acqua, o piuttosto veli aderenti al corpo.

Nei primi vasi v'è nella espressione del nudo, che s'intravvede attraverso il vestito, una ricerca di realismo talora un po' troppo spinto e che contrasta con la delicata e gentile espressione del nudo femminile presso Midia. Per esempio, la imponente figura di Elena sulla magnifica kotyle di Macrone (Furtwängler e Reichhold, op. cit., tav. 85) ci si presenta priva di quella soavità che pure avrebbe dovuto essere propria della *δῖα γυναίκων*; essa sotto il trasparentissimo vestito, che lascia perfino scorgere con duro realismo le vergogne, è come una delle tante etère che nude amavano esprimere i provetti e veristi pennelli dei pittori di tazze severe.

E però, per trovare un'analogia per ciò che si ammira nelle figure del ciclo di Midia nell'arte arcaica, non saprei citare altro che un monumento non ceramico, un prezioso rilievo, che a torto recentemente si volle giudicare come un raffazzonamento di tarda età, il rilievo del trono Ludovisi-Boncompagni [1]. Ivi, nella figura della dea,

[1] Helbig, *Fuehrer*², vol. II, n. 938ᵃ. Si veda la opinione espressa dal Cultrera, in *Saggi sull'arte ellenistica e greco-romana*, vol. I, 1907, pag. xxx, n. 1. Il Savignoni invece (*Ausonia*, 1907, vol. II, pag. 62) sostiene la pura arcaicità del rilievo di questo monumento che, seguendo la opinione del Petersen (si veda da ultimo *Von alten Rom*, pag. 113) e del Nilsson (*Roemische Mitt.*, 1906, pag. 307 e segg.) crederei essere un trono per simulacro.

Le qualità del rilievo, che il Cultrera dice essere proprie « di un'arte molto, ma molto evoluta », sono le stesse qualità che si possono osservare sulle contemporanee pitture di vasi di stile severo, anzi di stile già di transizione al polignoteo. E certo, come queste pitture ceramiche sono il prodotto di un'arte giovine ancora, ma che ha raggiunto un mirabile grado di espressione, così il trono Ludovisi, accanto agli altri rilievi, forse un po' più arcaici, che cita il Savignoni (frammento con Hermes, divinità che monta su cocchio dell'Acropoli di Atene), mostra come l'arte del rilievo avesse raggiunto il medesimo grado di sviluppo della pittura, sviluppo i cui stadî anteriori si possono riconoscere per esempio nel mirabile fregio del tesoro di Cnido prima, poi nelle metope del tesoro di Atene a Delfi.

Il Cultrera, a mio avviso, scambia la ingenuità del panneggiamento, rigido ancora nelle sue pieghe, in « evidente artificiosità del panneggiamento », nega che nell'arte arcaica si potesse avere « un trattamento molle e raffinato delle carni nude » dimenticando per esempio le molli figure di etère dello psykter di Eufronio (Furtwängler e Reichhold, op. cit., tav. 63), dimenticando per esempio nel campo della scoltura il meraviglioso trattamento dei piedi della donna di Euthydikos dapprima (Perrot, *Histoire de l'art*, vol. VIII, fig. 299), dei piedi dell'auriga delfico poi.

E però al Cultrera, cui forse non è alla mente ciò che hanno espresso i maestri di tazze del periodo persiano, rimane òstico il pensare che nell'età del maturo arcaismo potessero venire espressi con sì mirabile realismo i cuscini delle faccie laterali, l'assai timido elemento pittoresco della ghiaia nella faccia principale. Lo stesso masso pertanto su cui siede il noto « spinario » sarebbe inconcepibile, se si segue l'avviso del Cultrera, nella prima metà del secolo V.

Ma la ingenua freschezza puramente arcaica, che spira da ogni tratto e da tutto l'assieme delle gentili figure del trono Ludovisi, non deve essere giudicata come fredda e voluta espressione di un erudito artista neo attico, desideroso di compiere un'opera secondo lo stile primitivo.

E pertanto mantengo l'assegnazione del rilievo Ludovisi all'arte puramente arcaica, anche dopo la difesa della sua idea fatta dal Cultrera di recente (*Il Dioscuro di Baia*, estratto dal *Bollettino*

molle per l'acqua da cui è sollevata, e nelle figure laterali delle due Horai che la prendono sotto le ascelle, è appunto quel contrasto nel rendimento del panneggio da me notato tra i vasi del ciclo di Midia ed i vasi di stile severo.

Afrodite nel rilievo ha il vestito che s'incolla, perchè inzuppato, alle forme del corpo e, tranne folte e regolari linee rilevate, esso corpo si presenta come nudo; le Horai invece fanno apparire il proprio corpo come in trasparenza attraverso le lunghe e fitte pieghe verticali del chitone.

Altro vestito indossato dalle figure femminili del ciclo di Midia è il chitone dorico di stoffa più pesante il quale tuttavia, specialmente nelle figure stanti, ha un peculiare panneggiamento. Ivi, nella gamba esente dal peso del corpo, modellata a parte, come osserva il Nicole [1], v'è una irregolarità assai grande di piegoline rotte, spezzate, ondulate, modellanti la gamba appieno e contrastanti con le pieghe verticali cadenti giù a campana sulla gamba di appoggio e nello spazio compreso tra le due gambe; sul petto poi v'è una grande irregolarità di minute e fitte piegoline.

I mantelli, come osserva il Nicole, sono di due specie, ora quadrati a frangie con stellette, ora rettangolari o con bordo di porpora o senza o con stellette.

Comincia ora a far capolino il metodo, che appare in special modo nel gruppo dei vasi di Kertsch, di lasciar denudata la parte superiore del corpo femminile, metodo che si vedrà poi seguìto nella plastica da Prassitele.

Medea nell'idria londinese ha una lunga tunica, la tunica che, accorciata, è il vestito dei Dioscuri della stessa idria, e che nella sua ricchezza ornamentale è accuratamente descritta dal Nicole. Tale carattere di femminilità nei vestiti dei giovani devesi osservare, come dice il Nicole, pure nell'uso presso questi giovani delle sciarpe suddette con ornati di stellette.

La espressione di eleganza piena di grazia è poi aiutata dall'uso della doratura, non più timida come nei vasi anteriori, ma ora del tutto comune. Qualunque ornamento riceve ora il suo strato di doratura, che col suo lucicchìo contribuisce a render più appariscenti nella loro grazia i gentili vasi che si aggruppano attorno all'idria di Midia.

Per tale ragione, nota il Nicole, si aveva una preferenza nell'esprimere rami od alberi di lauro esibente le bacche da ricoprire di abbagliante oro.

Credo pertanto giustificato, in mezzo alla produzione vasculare di vario indirizzo, denominare lo stile dei vasi del ciclo di Midia, stile di miniatura e preferire tale denominazione a quella di stile fiorito proposta dal Nicole.

---

d'arte, I, n. 11, novembre 1907, pag. 15) contro la critica del Furtwängler (*Sitzungsberichte d. bay. Ak. der Wissenschaften*, 1907, pag. 215 e segg.).

[1] Pag. 108.

III.

I vasi precursori di Midia. La cronologia del ciclo di Midia.

Prima di raggiungere il suo più alto culmine nei prodotti di detto ciclo, lo stile di miniatura avrà dovuto passare attraverso varî stadî, e di tali stadî precedenti si possono citare esempî che, quasi esclusivamente, ci sono dati da vasi di piccole dimensioni. Invero lo stile miniaturistico conviene ai piccoli vasetti, i quali avrebbero perduto il loro carattere di grazia se fossero stati adorni di figure grandiose, in scene passionali di forti movimenti, le quali scene d'altro lato avrebbero dovuto subire un processo d'ingentilimento non consono alla loro natura ([1]).

Era pertanto una necessità adornare questi vasetti di figure delicate, di scegliere nel mondo erotico e femminile i soggetti e di saperli adattare, e coi leggiadri movimenti e coi soavi aspetti di tènere figure e con gli ornati ricchi, ma non pomposi e con l'uso dei gioielli e degli accessorî dorati, nelle brevi superfici offerte da essi vasetti.

Ma, permanendo sempre il gusto presso i clienti esteri dei grandi vasi ad ampia superficie e nel tempo stesso volendo i ceramisti, per mantenere questa clientela, adornare i vasi ad essa destinati, non secondo le viete tendenze, che già dovevano essere stucchevoli per gli acquirenti e per cui il processo di stilizzazione dovevasi essere già iniziato, ma secondo questo nuovo indirizzo in voga nella città di Atene, essi ceramisti trasportarono questa pittura miniaturistica nelle grandi idrie. E per davvero tale trasferimento fu fatto in modo che, ne sia lode all'unico ceramista a noi noto del gruppo ed agli sconosciuti, non solo non parve profondo il distacco tra la grandezza del vaso e la miniatura che l'adornava, ma tale distacco parve svanire e tutto sembrò compenetrarsi in un assieme, in cui e forma di vaso e pittura armonizzavano completamente, sì da produrre opere artistiche degne di assoluta ed entusiastica lode.

Questo viene magnificamente raggiunto dall'idria londinese in cui, più accentuato ancora che nelle idrie fiorentine, apparisce la pittura di tendenza miniaturistica.

Fin dallo stile severo si hanno esempî di una derminata tendenza alla espressione miniaturistica di figure. Recentemente il Furtwängler, pubblicando una gentile tazzetta con la firma di Egesibulo ([2]), vedeva nel pittore di essa e di un gruppo di vasi analoghi, cioè in Epilico ([3]), il più noto rappresentante di una tendenza nello stile severo ad una raffinatezza e graziosità di disegno.

([1]) Un chiaro esempio di questo snaturamento ci è offerto dalla oinochoe Vagliasindi con la scena di lotta resa in modo così delicato (*Mon. dei Lincei*, vol. XIV, tav. V).

([2]) *Griechische Vasenmalerei*, tav. 93, 2, pagg. 178-185 del testo, S. II.

([3]) Su Epilico si veda specialmente Pottier, *Monuments et Mémoires Piot*, 1902, IX, pag. 135 e segg., XI, 1903, pag. 49 e segg.; *Catalogue des vases*, III, pag. 764, 891 e segg.

Epilico può pertanto essere considerato come un lontano precursore di Midia.

Ma se alle opere di Epilico possono essere assegnate come successive, in tal modo si espresse il Furtwängler, le opere delicate di Sotade, d'altro lato, dopo i dipinti di esso Epilico, come opere conducenti allo stile di Midia, se ne possono citare altre.

Al pieno sboccio dello stile severo appartiene la pisside firmata da Megacle (1) a cui si collegano altre pissidi più recenti ancora, una già Sabouroff ora a Berlino (2), un'altra berlinese (3), due del Museo Britannico (4).

Al periodo polignoteo apparterrebbero invece due pissidi del Museo Britannico (5) e la pisside a fondo bianco con Perseo e le Gorgoni (6), laddove un po' più recente sarebbe un'altra pisside firmata da Agatone con varie divinità (7).

Sin qui questi esempî di stile miniaturistico, tuttavia non bene raggiunto, perchè nella piccolezza delle figure si è conservato tale quale il carattere delle figure solito a scorgersi nei vasi più ampî, questi esempî, ripeto, ci sono dati dalla forma di vaso chiamata pisside, vaso destinato all'uso femminile (8). Ma a queste pissidi si potrebbero aggiungere il doppio piatto ateniese (9) con varie scene, tra cui quella del ratto delle Leucippidi, e l'astragalo da Egina con le leggiadre figure di danzatrici (10).

La pisside di Agatone mostra pitture il cui stile deve essere considerato come di poco anteriore a quello del nappo con Nereo (*Antike Denkmäler*, vol. I, tav. 59, 2)

(1) Froehner, *Collection de M. A. Barre*, tav. 7; Baumeister, *Denkmaeler*, fig. 2141/2142.

(2) Furtwängler, *Sammlung Sabouroff*, tav. 61: rappresenta il giudizio di Paride.

(3) Furtwängler, *Beschreibung*, n. 2261. *Archäologische Zeitung*, 1882, tav. 7, 1.

(4) *British Museum*, *Catalogue of vases*, vol. III, D, 12, tav. XXII; scena di gineceo. Vol. III, D, 11; Murray, *White athenian Vases*, tav. XX; Walters, op. cit., tav. XLIII, 1; Brückner, op. cit., pag. 80 e 81: entrata della sposa tenuta per mano dallo sposo.

(5) *British Museum*, *Catalogue of vases*, vol. III, E, 773 (da Atene), Furtwängler e Reichhold, op. cit., tav. 57, 1; donne alla *toilette*, E, 772 (da Atene), ivi, tav. 57, 2; donne nel giardino delle Esperidi.

(6) *Monuments Assoc. Étud. grée.*, 1878, tav. II.

(7) *Arch. Anzeiger*, 1895, pag. 38, fig. 12 e 13.

(8) Vedrei in questa forma di vaso una derivazione dalle forme a treppiedi della tecnica a figure nere; un esempio noto ci è dato dal treppiede di Tanagra, ora a Berlino (Furtwängler, *Sammlung Sabouroff*, tav. 49), un altro esempio dal treppiede edito in Stackelberg, op. cit., tav. 15. Nel treppiede ciascun piede offre larga superficie a ricevere la rappresentanza pittorica, nelle pissidi questi tre piedi si sono del tutto raccorciati per sparire da ultimo, ed al loro posto subentra una unica superficie alla quale il ceramista pone la decorazione pittorica. Tuttavia i tre piedi sostenenti il corpo della pisside si mantengono anche in vasi non tanto antichi; così nella pisside londinese edita alla tav. 57, 3 della *Gr. Vasenmalerei*, laddove nelle altre due pissidi della stessa tavola in questa opera, il piede è unico ed è assai basso.

Manifesto antecedente ai treppiedi a figure nere sarebbe il tripode da Tanagra a Berlino (*Archäologische Zeitung*, 1881, tav. 3 e 4), in cui i piedi hanno forme più sottili e contribuiscono a dare un aspetto di vero tripode imitato dalla metallotecnica. Altri esempî più arcaici sarebbero tre editi dal Couve: il primo beotico con decorazione di elementi eterogenei al Louvre (*Bulletin de Correspondance hell.*, 1898, tav. VII), il secondo ed il terzo ad Atene corinzii (ivi, pag. 300, fig. 9 pag. 301, fig. 10).

(9) Collignon e Couve, *Catalogue*, n. 853; *'Εφημερὶς ἀρχαιολογική*, 1885, tav. V, 1.

(10) *Brit. Mus.*, *Cat. of vases*, vol. III, E, 804; Stackelberg, op. cit., tav. 23.

e dell'ariballo già Sabouroff col thiasos bacchico ([1]). E così si è arrivati al bellissimo gruppo di vasi, già riconosciuto recentemente dal Furtwängler ([2]), gruppo nel quale come gioiello più prezioso è da considerarsi l'epinetron eretriese ora al Museo Nazionale di Atene ed edito da Hartwig ([3]).

Già sono palesi in questi gentili vasetti quei motivi e quelle forme che avranno poi la loro piena espressione nei vasi del cielo di Midia. Anzi, a mio avviso, l'ariballo già Sabouroff è di poco anteriore all'epinetron e questi è alla sua volta di poco anteriore all'idria di Midia.

Ad esso epinetron, come è noto, sono stati aggiunti, oltre al detto ariballo ed al nappo, di lavoro più scadente, la pisside londinese da Atene con leggiadre figure di donne dai nomi tolti dalla mitologia ([4]), e, come pertinenti al medesimo tempo, sebbene di minor pregio artistico, la tazza di Xenotimo ([5]) ed il kantharos di Epigene.

Aggiungo anche la pittura del coperchio di pisside (qui di forma diversa da quella notata prima: bassa con decorazione pittorica sul rotondo coperchio), pisside ateniese pel cui disegno non si comprende come il Collignon ed il Couve l'abbiano posta nell'ultima serie di vasi attici più recenti ([6]) e che, con l'avventura di Perseo e delle Gree, ci si presenta come l'unico monumento greco con tale rappresentanza ([7]). Perseo, con moto il quale fa del tutto ricordare la frase ovidiana *asta manu*, sta per prendere l'occhio che le Gree si passano di mano in mano ciascuna all'altra: queste Gree, sotto aspetto di giovani ([8]), del tutto rammentano, per lo stile in cui sono espresse, le leggiadre figure femminili dell'epinetron. Si confronti infine il Posidone della pisside col Nereo di detto epinetron.

Le forme umane in tutti questi vasi fanno già presentire la mollezza e la scorrevolezza del gruppo veramente di Midia, ma l'età meno recente di questo gruppo di vasi è assai palesamente espressa, sia dal rendimento della figura umana e del drappeggio, sia anche dall'uso non sporadico di lettere dell'alfabeto attico.

Tuttavia mi pare un po' troppo remota la data espressa dal Furtwängler per questo gruppo di vasi, cioè il decennio dal 455 al 445, attesa anche la data che lo

([1]) Berlino-Furtwängler, *Beschreibung*, n. 2471; *Sammlung Sabouroff*, tav. 55; Milchhöfer, op. cit., pag. 60, n. 12. Questo era stato già riconosciuto dal Furtwängler (*Arch. Anz.*, 1895, pag. 38) e l'anteriorità di detto ariballo a quello con l'amazzonomachia di Cuma (Fiorelli, *Vasi rinvenuti a Cuma*, tav. 8) era già stata ammessa pure dallo stesso dotto (*Sammlung Sabouroff, Einl. z. d. Vasen*, pag. 6 e seg.).

([2]) *Griechische Vasenmalerei*, testo S. I, pag. 290.

([3]) Collignon e Couve, n. 1588; *Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική*, 1897, tav. 9-10; Brückner (*Athenische Mitteilungen*, 1907, pag. 94) spiega la scena dei lati come rappresentante gli *ἐπαύλια*.

([4]) Furtwängler e Reichhold, tav. 57, 3. Già lo Smith (op. cit., E, 774) vi aveva riconosciuto lo stile di Xenotimo.

([5]) De Ridder, *Catalogue des vases peints de la bibliothèque nationale*, n. 851. Indegna riproduzione è nei *Wiener Vorlegeblätter*, S. B, tav. 9, 2.

([6]) N. 1956 del *Catalogue*.

([7]) Male edita e male spiegata dal Gädechens (*Perseus bei den Nymphen*, 1879), questa pisside fu meglio pubblicata nelle *Athenische Mitteilungen*, 1886, tav. X e trovò il suo giusto esplicatore nel Boehlau (ivi, pagg. 365-375) a cui rimando per la discussione del mito. Si v. anche Harrison, op. cit., pp. 194 e seg.

([8]) Un abbellimento consimile è stato giustamente notato dal Rizzo a proposito delle Arpie sulla oinochoe Vagliasindi (*Mon. dei Lincei*, vol. XIV, tav. V, pag. 94).

stesso dotto dà al deinos già Forman delle Amazzoni, per ogni rispetto anteriore (1). Piuttosto mi avvicinerei alla data ammessa dallo Hartwig per l'epinetron, il decennio cioè tra il 440 ed il 430 (2).

E così l'ariballo già Sabouroff sarebbe da porre, come il vaso più antico del gruppo, dopo il 440; invece il detto epinetron e la pisside londinese apparterrebbero alla metà del decennio 440-430 ed alla fine, per la confessata analogia di stile di Epigene con quello della tazza di Codro (Pellegrini, *Catalogo dei vasi coll. Palagi ed Universitaria del Museo Civico di Bologna*, n. 273), il kantharos di detto ceramista, la tazzetta di Xenotimo ed il nappo assai affine di Nereo.

Un esempio di adattamento di questo stile, già d'indirizzo del tutto miniaturistico su vaso di grandezza maggiore, vedrei nel cratere del Museo di Bologna con scena di consacrazione di un tripode coragico a Dioniso con sacrifizio di un toro (3). Il disegno ancora secco e schematico dei vestiti ed il rendimento delle forme e la scrittura con l'uso costante della ε per la η, pongono, a mio avviso, questo cratere allato dell'ariballo già Sabouroff di analogo carattere.

Come è notato dal Pellegrini, v'è identità di motivo tra la Nike che governa fortemente il toro da sacrificarsi ed il noto rilievo di analogo contenuto della balaustrata del tempietto di Athena Nike (4). Ma vi sono differenze tra il dipinto ceramico ed il rilievo, differenze che vanno a favore del primo. Là il toro si slancia verso il basso, qui s'inalbera; nel rilievo la Nike poggia fortemente con piede sinistro sopra un rialzo del terreno, nel cratere invece assai meglio, perchè la Nike è un essere volatile, è librata ancora in aria; manca inoltre nella Nike del dipinto, coperta semplicemente del fine e trasparente chitone, quel pesante mantello che copre la parte inferiore della figura nella Nike del rilievo, e che è d'impedimento all'azione di forza che essa compie e che serve come mezzo artistico a quel forte contrasto tra le due diverse stoffe.

Un altro motivo del medesimo rilievo della balaustrata è stato osservato dal Milchhoefer come riprodotto su di un vaso che ben rientra in questa serie; intendo parlare dell'ariballo da Markopulo al Louvre che diede occasione allo stesso dotto di compiere il suo noto e tante volte citato articolo sulla recente ceramica attica (5).

(1) Furtwängler e Reichhold, op. cit. tav. 58, testo S. I, pag. 294. Si vedano le mie osservazioni in *Roem. Mitt.*, 1906, pag. 122.

(2) *'Εφημερὶς ἀρχαιολογική*, 1897, pag. 140.

(3) Pellegrini, *Catalogo* ecc., n. 286, fig. 35. Stile di Midia secondo il Pellegrini. L'anteriorità a Midia è notata dal Nicole, pag. 89.

(4) Rimando alla pubblicazione del Kekulè, *Die Reliefs an der Balustrade der Athena Nike*, tav. I, A.

(5) Nell'ariballo è riprodotto il motivo della leggiadra e notissima figura di Nike che si allaccia il sàndalo. Questo ariballo (op. cit., pag. 57) fu posto dal Milchhöfer nella sua serie di ariballi al n. 11 mentre che al n. 12 fu posto l'ariballo già Sabouroff. Quest'ultimo ed il cratere bolognese a lui contemporaneo mi sembrano invece meno recenti, e ciò in base ai profili delle figure. D'altro lato la figura a destra nell'ariballo del Louvre è del tutto simile nel panneggiamento a quella della Menade a destra nella scena di danza dell'idria di Carlsruhe; solo le linee del drappeggio palesano una età meno recente per l'ariballo. Anche qui, come fu osservato dal Milchhöfer (op. cit., pag. 81) il confronto è a disfavore pel rilievo, dove l'azione della Nike è un po' oscura e dove il sàndalo stesso non è bene appropriato alla Nike alata.

Avremmo pertanto in due vasi, e nel cratere bolognese e nell'ariballo parigino, vasi che non si possono far scendere più in giù del 430 a. C., la riproduzione di motivi come ci sono noti dalla balaustrata del tempietto di Athena Nike, la cui esecuzione non può essere anteriore agli ultimi anni del sec. V (1).

Questo significa certamente che l'autore di questo rilievo, nel comporre l'assieme delle gentili e tenere figure di Nikai, ha attinto ad un repertorio di motivi già preesistenti (2) e li ha riprodotti adattandoli con opportuni cambiamenti in questa sua composizione. D'altro lato non si deve negare che, se questi motivi dovevano godere il favore di artisti della fine del sec. V e dovevano pertanto incontrare il gusto del pubblico, essi non da molti anni dovevano essere noti, chè altrimenti sarebbero apparsi troppo vieti, e però non tanto lontano, anche per questa ragione, sono di avviso che si debbano porre ed il cratere e l'ariballo in cui è appunto la espressione di detti motivi.

Qualche anno dopo l'ariballo già Sabouroff porrei la esecuzione del *γαμικὸς λέβης* (3) del Museo di Atene (Collignon e Couve, n. 1228), ora degnamente riprodotto nelle *Athenische Mitteilungen*, 1907, tav. V, 2 = Nicole, fig. 42. Nella pittura attorno al vaso si ha una scena di *ἐπαύλια* (4), come il Brückner ha spiegato felicemente, scena che si ripete su vasi del IV secolo schematizzandosi. La donna cui vengono arrecati i doni nuziali, la sposa cioè, è seduta sul grembo di Afrodite in modo che la sua timidezza ed incertezza mirabilmente contrastano con la disinvoltura della dea.

Ivi la sposa, quasi di prospetto, mostra appunto pel contorno e pei tratti del suo viso, non ancora molli ed aggraziati compiutamente, viva analogia con la *Νύμφη* e la *Φανόπη* dell'ariballo già Sabouroff; tuttavia il volto ivi è ancora meno di prospetto e l'occhio, come si osserva nell'idria di Carlsruhe, nella parte del viso quasi nascosta, esce fuori dall'orbita.

Prima di Midia porrei pure un altro lebete nuziale di Atene (Collignon e Couve, n. 1239; Brückner, op. cit., pag. 111, fig. 9), ove il solito schema è avvivato dal gruppo augurale degli sposi col loro figliuoletto.

(1) Si v. Collignon, *Histoire de la sculpture grecque*, vol. II, pag. 109, ed ultimamente Furtwängler nelle *Sitzungsberichte der bay. Akademie*, 1904, pag. 380 e seg.

(2) Così la pittura presso Tischbein, *Ancient Vases*, vol. IV, tav. 21 = Reinach S., *Répertoire des vases*, vol. II, pag. 326, 4, rappresentante Nike che erige un trofeo, ricorda una figura della balaustrata (Kekulè, op. cit., tav. III, H). Sulla base della riproduzione presso Tischbein nulla si può dire di sicuro sullo stile di questa pittura vasculare, la quale tuttavia è certamente anteriore alla balaustrata stessa. L'autore di questa sembra pertanto che abbia attinto a modelli che riterrei *ex-voto*, sia per vittorie guerresche, sia per vittorie riportate in agoni coragici. Rimando poi all'elenco dato dal Rizzo (*Rivista di filologia classica*, vol. XXX, 1902, pag. 472) dei vasi rappresentanti una Nike che conduce un toro al sacrifizio.

(3) Si v. su questa denominazione e su questo tipo di vaso il testo di Brückner (*Athenische Mitteilungen*, 1907, pag. 98 e segg.). Indipendentemente dal Brückner avevo già espresso nel mio lavoro di diploma della R. Scuola di Archeologia, l'avviso che questa forma di vaso avesse un precedente nell'anfora di tipo melio e fosse derivata da modelli metallotecnici. Il Furtwängler aveva espresso la idea che tale forma di vaso derivasse dalla ceramica corinzia (*Sammlung Sabouroff*, vol. I, testo alla tav. 68; si v. pure *Gr. Vasenmal.*, testo Serie I, pag. 289).

(4) Per gli *ἐπαύλια* si vedano Deubner (*Jahrbuch des Instituts*, 1900, pag. 146 e segg.) e Brückner (op. cit., pag. 91 e seg.).

Altri anelli di passaggio al gruppo di Midia vedrei infine in altri vasi; dapprima in una pisside del Museo di Boston, edita in questi ultimi anni dallo Hauser, cui rimando per la probabile dipendenza non di stile, ma di motivi della scena che l'adorna, riferentesi a Nausicaa e ad Ulisse, dalla pittura di Polignoto (¹).

Un'altra pisside aggiungo, ed ancor meno lontana dall'opera di Midia, quella berlinese da Atene, forse con rappresentanza riferibile, come il noto rilievo di Atene, ad Echelos ed a Basile (²).

Di poco anteriore a Midia giudico le rappresentanze di due vasi nell'opera più volte citata di Stackelberg. In un vaso (t. XXXV) è un auriga su cocchio tratto da quattro cavalli, vero predecessore quasi immediato delle quadrighe dei Dioscuri presso Midia, insieme, per questo rispetto, alla quadriga di Helios sul notissimo cratere già Blacas (Walters, op. cit., tav. LIII) (³). Il secondo vaso è una tazza (⁴) ove nei lati esterni, ripetendosi la composizione di un lato nell'altro con pochissime varianti, è ritratta la persuasione all'amore nella donna seduta tra altre due donne e toccata dal dio alato.

Infine un'altra pittura su di un lebete matrimoniale apodo, ci si mostra come ancora anteriore alla pittura dell'idria di Midia (⁵). Tra due grandi palmette, simili a quelle sulla tazza suddetta, è due volte ripetuta una coppia giovanile: in una sarei incline a riconoscere la fidanzata seduta intenta al giuoco della *ἴυγξ*, che sta ascoltando il fidanzato che le parla, nell'altra i due giovani divenuti sposi.

In tal modo si giunge ai vasi del ciclo di Midia.

Nè solamente si possono seguire gli sviluppi dello stile miniaturistico anteriore a questo ciclo, ma nei vasi del ciclo stesso si possono scorgere qua e là tenui differenze di disegno, che chiaramente palesano come tutti questi vasi non siano usciti contemporaneamente dalle varie officine.

Per esempio, ritengo di un po' anteriori le due idrie di Populonia a quella firmata da Midia. Ed invero nei due vasi di Firenze il miniaturismo non è ancora giunto alla espressione sua più alta come nell'idria londinese, quel miniaturismo che forma una peculiarità ed una superiorità artistica in quest'ultimo vaso, ove esso è applicato in maggiore superficie e ciò senza leziosità alcuna. Pure anteriore all'opera di

(¹) *Oesterreische Jahreshefte*, 1905, pp. 18-45, tav. I. Non convengo con Hauser (p. 22) nell'attribuire a Xenophantos, all'autore del noto ariballo a rilievo (Stephani, *Die Vasensammlung der Kaiserlichen Ermitage*, n. 1790), questa pisside. I confronti di questo dotto tra i due vasi si limitano a somiglianze generiche di ornati dei vasi e di ricami dei vestiti, somiglianze che non debbono condurre all'attribuzione ad un solo pittore di questi due vasi così lontani l'uno dall'altro per lo stile. La pisside è certamente anteriore a Midia, non tuttavia, come vuole lo Hauser, ad Aristofane ed Ergino e pertanto io la porrei dopo il 425 a. C.

(²) *Archäologische Anzeiger*, 1895, p. 39, fig. 15, n. 40.

(³) Si vedano le osservazioni del Robert sul rispettivo rendimento dei cavalli nelle bighe del frammento di idria da Cuma (*Bullettino napolitano*, n. s., V, tav. 10, 9), nelle quadrighe del cratere Blacas e dell'idria di Midia (*Marathonschlacht*, p. 76).

(⁴) Tav. XXXI; ora è all'*Ashmolean Museum* di Oxford. Si v. Gardner in *Journal of Hellenic Studies*, 1905, p. 79.

(⁵) Stackelberg, op. cit., tav. 43; proviene dalla Basilicata.

Midia sarebbe a mio avviso la tazza ateniese edita dal Watzinger (n. 20), e ciò in base al profilo della giovinetta ivi rappresentata e per la massa oscura dei suoi capelli non disciolti. Ed anteriore sarebbe pure il dipinto della oinochoe ateniese (n. 21) per la non ancora raggiunta leggiadrìa delle linee ondeggianti dei corpi.

Mentre alcuni vasi presentano contemporaneità perfetta con l'opera di Midia, quali i quattro coperchi di tazza dall'Italia meridionale, il tondo di tazza col centauro rapitore di una donna, una oinochoe d'Atene (n. 22); altri vasi si palesano di poco posteriori per un inizio, sia pure assai tenue, di stilizzazione nei motivi, che non posseggono più la loro freschezza. Tali vasi sarebbero, per esempio, le due idrie ateniesi n. 18 e n. 19, l'ariballo ruvestino (n. 15) ed un altro ateniese (n. 23), ambedue al Museo Britannico [1].

Ma tra i vasi di questo gruppo, ripeto, non si possono scorgere assai profonde differenze; esso gruppo è del tutto omogeneo e, come lo abbiamo visto attaccarsi precedentemente a vasi palesanti stadii stilistici di poco anteriori, così le due idrie ed i due ariballi testè citati si allacciano, anelli di una catena ininterrotta, a vasi che palesano l'ultima stilizzazione dello stile miniaturistico.

Tuttavia, dato il grande progresso compiuto nella espressione disegnatoria dalla ceramica attica nella prima metà del secolo V, e dato che ad una febbrile tensione in questa prima metà verso forme più evolute, tensione resa a noi nota da successive e numerose fasi stilistiche, doveva succedere molto maggior lentezza nel trasformarsi degli stili; bisogna, a mio avviso, ammettere un numero non breve di anni per la esecuzione dei vasi di cui qui è particolare cenno. Non credo pertanto esagerato dichiarare che il ciclo di Midia dovette evolversi in una ventina all'incirca di anni, e pertanto, con le date da me sopra ammesse pei varî esempî di stile anteriore a Midia, vengo implicitamente ad assegnare come data di esecuzione per detto ciclo l'ultimo ventennio del sec. V, la quale ultima data appieno collima con le altre determinazioni cronologiche dei vasi attici della seconda metà del sec. V, da me esposte in tre precedenti lavori [2].

Due date diverse furono espresse in questi ultimi anni [3] da autorevoli dotti. Alcuni hanno seguìto il Milchhoefer, il quale, nel suo importantissimo articolo sui

[1] Il mio giudizio in questo discorda non poco da quello del Nicole (p. 89), il quale pone, per esempio, come usciti dalla officina di Midia un tardo ariballo come quello di Monaco (*Annali dell'Instituto*, 1857, tav. A) ed i quattro tardi ariballi londinesi dallo stesso dotto editi (figg. 19, 20, 39, 40-41), tra i quali l'ultimo palesa sì stretta analogia con l'ariballo berlinese della centauromachia da me pubblicato nell'*Ausonia*. Da scartare poi del tutto è l'attribuzione al ciclo di Midia dell'ariballo con la morte della Sfinge (*Journal of Hellenic Studies*, 1887, tav. 81) per cui rimando ad *Oesterr. Jahreshefte*, X, 1907, p. 258.

[2] Sono i lavori già citati nelle *Römische Mitteilungen*, nell'*Ausonia*, e quello edito negli *Oesterreische Jahreshefte*, v. X, 1907: *Osservazioni sull'inizio della ceramica apula figurata*, pp. 251-263.

[3] Antecedentemente in uno scritto, con giusta ragione a suo tempo apprezzato (*Die juengeren attischen Vasen und ihr Verhältniss zur grossen Kunst*, 1885), il Winter poneva, non solo la idria di Midia, ma varî vasi come la tazza berlinese di Aristofane ed Ergino, come il cratere bolognese di Teseo e di Eracle (*Mon. dell'Instituto*, suppl., tavv. XXI-XXII) in età posteriore al 400, e tale determinazione cronologica era accolta tre anni dopo dal Rayet e dal Collignon nella loro

vasi attici più recenti, pose la esecuzione dell'idria di Midia circa il 440 a. C. (1); così il Graef (2), così il Pottier (3).

Ma le ragioni del Milchhoefer subirono una acuta critica per parte del Robert (4) prima, del Furtwängler (5) poi, i quali si accordano nell'attribuire l'opera di Midia al decennio 430-420.

Dai suddetti dotti non mi pèrito di allontanarmi con l'abbassare vieppiù la data del Robert e del Furtwaengler.

Ma il Furtwängler ammetteva che durante tutto l'ultimo ventennio del sec. V si estendesse l'indirizzo stilistico di Midia, durante tutta la guerra del Peloponneso (6), e ciò per la osservazione che le tombe delie, sùbito precedenti alla grande purificazione dell'isola, sono prive di vasi dipinti secondo detto indirizzo e per la determinazione cronologica del cratere palermitano di Faone, che, pur palesando incipiente negligenza di disegno, sarebbe da attribuire pel Furtwaengler a Midia, già nel primo decennio del IV secolo.

Specialmente nel mio scritto edito nelle *Römische Mitteilungen* ho espresso le ragioni per cui ritengo da doversi porre nello scorcio del sec. V la esecuzione di vasi quale è l'idria di Midia.

Sarà pertanto opportuno riassumere per sommi capi le varie fasi dello sviluppo stilistico nella seconda metà del secolo.

Sino al 450 si estenderebbe la esecuzione dei numerosi prodotti polignotei, che del maestro di Taso riproducono le contemporanee forme ed indirizzi disegnatorii, e dei più numerosi prodotti che, più negligentemente adorni, tuttavia manifestano la medesima data di esecuzione. Di tali ultimi prodotti, in scavi scientificamente condotti in alcune necropoli come a Bologna (7) ed a Camarina (8), ricchissima serie è

Histoire de la céramique grecque, mentre contemporaneamente il Furtwängler, nella sua magistrale *Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium*, 1885, aveva posto parte dei vasi suddetti già nello scorcio del sec. V.

(1) Op. cit., p. 76. Bene il Pellegrini ha notato (*Atti e Memorie della R. Dep. di Storia Patria per la Romagna*, 1907, p. 216) come, pur essendo in generale esatti i raffronti ed i raggruppamenti di vasi proposti dal Milchhöfer, questi abbia errato nelle determinazioni cronologiche, essendo egli partito dall'erroneo supposto che, sino alla fine del secolo V solamente dovesse estendersi la ceramica attica.

(2) Nell'articolo *Die Zeit der Kodrosschale* nell'*Jahrbuch des Instituts*, XIII, 1898, p. 65 e sgg.

(3) *Catalogue des vases antiques*, p. III, p. 1065. Il Pottier ha tuttavia espresso al Nicole che porrebbe nell'ultimo scorcio del sec. V il ciclo di Midia, opinione questa che constato con piacere (Nicole, p. 155).

(4) Robert, nell'*excursus: Zu den jüngeren attischen Vasen* nella monografia *Die Marathonschlacht*, p. 71 e sgg.

(5) Testo alla *Griech. Vasenm.*; pure il Rizzo crede verosimile la data del 430 per l'idria di Midia.

(6) Testo alla *Griechische Vasenmalerei*, S. II, p. 98.

(7) Rimando ai due lavori del Pellegrini editi negli *Atti e Memorie della R. Dep. di Storia Patria per la Romagna* (*Di alcuni vasi con rappresentazioni di Amazzoni*, S. III, v. XXI, 1903; *Sui vasi greci dipinti delle necropoli felsinee*, S. III, v. XXV, 1907). Riguardo agli influssi della pittura polignotea sull'arte ceramica bene si espressero il Pellegrini nel primo dei citati suoi lavori (pag. 36 e seg. dell'estratto) e lo Hauser (*Oesterr. Jahreshefte*, 1905, p. 32).

(8) Si v. l'ultima pubblicazione dell'Orsi su Camarina (*Mon. antichi dei Lincei*, v. XIV, 1905, pp. 757-952).

venuta alla luce, e però i tanti e tanti vasi di questo stile, sia più, sia meno negligente, ma pur sempre polignoteo, non si possono ammassare in brevi anni, ma si debbono estendere per una quindicina di anni almeno, sino alla metà del sec. V.

Ma ai vasi polignotei si attacca, pur palesandosi posteriore, il deinos già Forman (Furtwängler e Reichhold, op. cit., tav. 58) che il Furtwängler stesso data verso il 440. Ed allora il gruppo dell'epinetron di Eretria non può non essere posteriore a questo vaso e però esso gruppo ben può estendersi fino al 430. Tra il 430 ed il 420 possono scaglionarsi gli altri vasi che presentano un ulteriore sviluppo verso lo stile di Midia, vasi accanto ai quali si possono citare altri contemporanei: per esempio tre idrie adorne del giudizio di Paride ([1]), l'idria berlinese di Cadmo ([2]), l'anfora a volute di Marsia e di Dioniso della collezione Jatta ([3]).

Ma un vaso specialmente, come mi espressi nel sopra citato mio scritto, è di grandissimo valore come comprova a questo mio supposto sviluppo di stili: l'anfora a volute con Efesto che è ricondotto all'Olimpo (*AntikeDenkmaeler*, v. I, tav. 36).

Se plausibile mi pare la dipendenza sua dalla pittura che adornava il più recente Dioniseion (Pausania, I, 20, 3), e se però esso vaso non può risalire più in su della fine del secolo V, d'altro lato un confronto tra le Menadi agitate in danza del detto cratere (fig. 9) con le Menadi su vasi del ciclo di Midia, come quelle sul coperchio di tazza da Kertsch, sull'ariballo del Louvre e sulla pisside Stackelberg, ci convince della perfetta identità stilistica delle une con le altre, ci conduce ad ammettere una medesima data di esecuzione.

E vedo con soddisfazione che contemporaneamente, ma indipendente da me, un autorevole cultore di studî ceramografici, il Pellegrini, ha espresso la medesima determinazione cronologica riguardo alla esecuzione dei vasi che si aggruppano attorno all'idria di Midia ([4]).

Garanzia di maggior probabilità presenta pertanto questo unico risultato prodotto da indagini indipendenti e condotto secondo diversi punti di vista. E questo risultato ha avuto un appoggio nel Milani per le osservazioni che egli fa sui frammenti ceramici, rinvenuti nelle reliquie del tempio di Porto Baratti (Populonia) anteriore verosimilmente al 384 a. C. ([5]).

Invece il Nicole ([6]) ritorna alla vieta cronologia del Winter e crede il ciclo dei vasi di Midia fiorito nella prima metà del sec. IV.

([1]) 1ª da Suessula (coll. Spinelli, *Römische Mitteilungen*, 1887, tavv. 11, 12; 2ª da Chiusi (Palermo, Gerhard, *Apulische Vasenbilder*, tav. D, 1); 3ª da Vulci (Berlino, Gerhard, op. cit., tav. C, 1; fot. dell'idria a tav. II dei *Mon. dei Lincei*, v. XIV).

([2]) Furtwängler, *Beschreibung*, n. 2634; Gerhard, *Etruskische und Campanische Vasenbilder* tav. G, 3 = *Wiener Vorlegeblätter*, S. I, tav. 7, *Mon. dei Lincei*, v. XIV, tav. III (fotografia).

([3]) Un lato è in *Mon. dell'Instituto*, v. VIII, tav. 42, l'altro in Heydemann, *Satyr-und Bakchennamen*, Halle, 1880.

([4]) Si v. la sommaria Memoria già citata, edita negli *Atti e Memorie* ecc., 1907, p. 218. Come dichiara il Pellegrini, essa Memoria fu letta in Deputazione fin dal 1905, seduta del 18 giugno. In quell'anno io, indipendentemente, in Atene, sul materiale del Museo Nazionale, nel mio lavoro pel Diploma della R. Scuola di Archeologia, giungevo alle medesime conclusioni, espresse poi nell'articolo delle *Römische Mitteilungen*, edito nel 1906.

([5]) Si v. la notizia di Diodoro (XV, 14). Milani, *Notizie degli scavi*, 1908, pag. 221 e segg.

([6]) P. 122 e sgg.; così anche lo Hauser in *Berliner phil. Wochenschrift*, 1908, pag. 1479.

Lo stile dei vasi di Kertsch, fattoci conoscere in special modo dal Furtwängler, dovrebbe essere un ponte di passaggio tra il nostro ciclo di Midia e la idria di Alessandria. Ma dovremmo noi ammassare nella seconda metà del IV secolo ed i vasi di Kertsch ed i vasi di Alessandria? i vasi manifestanti una corta rinascita fiorente della pittura ceramica e quelli che ne mostrano palesi i segni di un lungo intirizzimento?

Lo studio della storia dell'arte ci ammonisce che a rapida ascesa da forme primitive, a forme sempre più perfette nella loro concezione e nella loro espressione, deve

Fig. 9. — Veduta di un cratere del Museo di Bologna.

corrispondere una lenta discesa a forme decadenti sempre più nella stilizzazione. Così ci appare il fenomeno d'intirizzimento delle forme dell'arte romana imperiale nel ritorno lento alla frontalità arcaica, fenomeno così acutamente analizzato dal Riegl, così chiaramente riassunto dalla Strong-Sellers.

Onde già *a priori*, non tenendo conto delle altre ragioni in scritti precedenti e già più volte citati, espresse ed in questo scritto riassunte, dovremmo estendere lo stile dei vasi di Kertsch nel suo sviluppo, nella sua fioritura, nella sua stilizzazione per spazio maggiore della seconda metà del secolo IV, verso i primi decennii del secolo stesso.

Ma il ciclo di Midia è certamente anteriore, e questo è ammesso da ognuno, al ciclo dei vasi di Kertsch; e perciò i vasi stessi che di Midia serbano i caratteri, ma stilizzati e resi, per dir così, banali da virtuosità di esecuzione, i vasi, di cui è parola nel capitolo VI di questo lavoro e che non hanno ancora le qualità proprie essenziali dei vasi di Kertsch, possono essere scaglionati nei primi decennî del secolo IV,

e però agli ultimi anni del secolo antecedente dovrebbero essere posti gli esemplari da me aggruppati attorno all'idria di Midia.

Il paragone dello stile di Midia con opere di altro ramo dell'arte confermerebbe, secondo il Nicole, le conclusioni da lui espresse; a me pare di no.

Ben con ragione è il Nicole [1] del mio stesso avviso nel negare il preteso polignoteismo, sì generalmente veduto nell'idria di Midia nel fervore di studî polignotei di alcuni anni or sono.

Ben con ragione il Nicole è dell'avviso di altri dotti e pur da me seguìto, nel riconoscere un legame tra Midia e l'opera artistica di Alcamene [2].

Ma Zeusi e Parrasio, che il Nicole nomina, da un lato, Alcamene dall'altro ci richiamano alla fine del secolo V.

Non mi pare che sia una giusta visione dell'arte greca quella di voler scorgere nell'arte minore della ceramica un ritardo rispetto a quello che era stato concepito ed espresso dalle arti maggiori. L'espressioni disegnatorie dell'arte greca sono talmente collegate nel loro evolversi tra di loro, che nel caso speciale si deve riguardare l'opera di Midia come una espressione artistica totalmente ed essenzialmente sincrona a quella dei grandi artisti testè menzionati. Chè, altrimenti, dovremmo supporre i grandi vasi, riflettenti in modo fedele i motivi e lo stile di Polignoto, vasi di cui altrove ho tentato un elenco, posteriori del tutto all'opera del grande affreschista.

L'atmosfera in cui agiscono le figure di Midia, non è più quella di Fidia, ma non è ancora quella di Prassitele; è quella in cui lavorò Alcamene, dalla cui arte il sommo scultore della bellezza femminea e fanciullesca dovette trarre ammaestramento ed incitamento.

L'arte di Prassitele ci si palesa invece, come più volte il Furtwängler accennò, nelle figure dei vasi di Kertsch.

Nè si deve opporre a ciò che precede la presenza di motivi, usati poi nella plastica da Prassitele in figure serpeggianti ed appoggiate, nei vasi del ciclo di Midia.

È noto che la pittura è precorritrice, data la sua maggiore facilità di espressione, della scoltura a tutto tondo nell'esprimere motivi nuovi ed arditi. Sarebbe come se si volesse porre un sincronismo tra il Marsia mironiano ed i Sileni *Βάβακχος* e *Ὕδρις* della tazza di Brigo (Furtwängler e Reichhold, tav. 47, 2).

Il motivo della torsione violenta del corpo attorno al proprio asse, che nella plastica non può risalire più in su dell'età ellenistica [3], noi lo vediamo già espresso nella pittura ceramica, e cito proprio la Menade sfrenata agitante il tirso nel coperchio di tazza da Odessa del nostro ciclo di Midia (n. 10).

Ultimamente lo Hauser ha pubblicato un frammento di vaso (Hauser e Reichhold, *Griechische Vasenmalerei*, testo, Serie II, fig. 94, *b*), ove è una bellissima testa di

(1) P. 123 e sgg.

(2) P. 127 e sgg. La colleganza tra l'Athena Hephaistia di Alcamene e la figura di Athena su vasi, per cui si v. Nicole, p. 130, era già stata da me proposta (*Römische Mitteilungen*, 1906 p. 136).

(3) Si v. Loewy in *Ausonia* II, 1907, p. 84 e seg., che, in base anche alla torsione violenta del corpo, attribuisce la piccola Menade di Dresda, già ascritta a Scopa (Treu, *Mélanges Perrot*, p. 317 e sgg.), all'epoca ellenistica.

donna dalle orecchie cavalline, cioè di una centauressa. Questo frammento mi offre una comprova al mio asserto. Infatti lo Hauser lo ha riconnesso con Zeusi; ma, se il frammento dipende da Zeusi, esso deve essere ascritto alla prima metà del secolo IV, dovendosi supporre un influsso immediato e non tardivo da parte della grande pittura. Appartenendo il detto frammento alla serie dei vasi di Kertsch, dovremmo perciò porre i migliori di questi vasi nella prima metà del secolo IV.

Credo pertanto giusto mantenere come data di esecuzione del ciclo di Midia l'ultimo ventennio del secolo V.

IV.

Vasi contemporanei al ciclo di Midia.

Accanto a questi vasi, come del tutto contemporanei, si possono mettere la notissima anfora a volute ruvestina con Talos [1] e l'anfora del Museo di Arezzo con Pelope ed Ippodamia [2].

Con ragione il Furtwaengler ha avvicinato la pittura dell'insigne vaso di Talos a quella dello stamno di Napoli con Menadi in furore dionisiaco [3] più che all'idria di Midia, della quale idria essa anfora partecipa della ricchezza dei particolari; ma mi pare un po' troppo alta la data che lo stesso dotto stabilisce pel vaso di Talos, giudicandolo all'incirca contemporaneo ai frontoni del Partenone che si debbono presupporre non tanto lontani dal 440 a. C. [4]. Ciò sarebbe contraddetto, anche in questo caso, dal confronto tra lo stile del vaso di Talos e quello del deinos già Forman, confronto che mostra tra i due vasi una differenza di parecchi anni.

La diversità poi tra le due insigni pitture di Talos e di Midia sarei indotto ad attribuire in grande parte, ed alle esigenze causate dalle dissimili superfici dei vasi da riempire ed all'indirizzo ed agli scopi diversi nei due pittori di vasi.

Nell'anfora di Ruvo si ha ancora quell'indirizzo glorioso polignoteo cui si debbono le magnifiche anfore a volute del decennio anteriore alla metà del sec. V, e per cui è necessaria un'ampia superficie. Nell'opera di Midia invece si ha la testimonianza di una tendenza, come sopra si è visto, tutta diversa.

Per questo, nella rappresentazione della cattura di Talos v'è una grandiosità di disegno associata a ricchezza di particolari, v'è il riflesso della grande arte pit-

[1] L'ultima splendida riproduzione della scena principale dell'anfora è in Furtwaengler e Reichhold, op. cit., tt. 38 e 39 = Nicole, t. VI, 2, p. 116 e seg.; il lato posteriore è a p. 197 del testo. Si v. il testo, S. I, p. 196 e segg. Per le figure dionisiache del collo, più negligentemente condotte, bisogna ricorrere alla vecchia riproduzione in *Bullettino napoletano*, v. III, tt. 2 e 6.

[2] Da Casalta, Furtwaengler e Reichhold, op. cit., t. 67 = Nicole, fig. 27, testo, S. II, p. 32 e segg.

[3] Da Nocera dei Pagani, Furtwaengler e Reichhold, tt. 36, 37 = Nicole, fig. 30; Heydemann, *Die Vasensammlung des Museo Nazionale zu Neapel*, n. 2419.

[4] È cosa notoria che nel 438 l'edifizio del Partenone doveva essere in grande parte finito, perchè allora vi si pose il colosso fidiaco, e però la esecuzione dei frontoni non potrebbe ad ogni modo essere molto lontana da quell'anno.

torica parietaria e probabilmente il ricordo di una composizione della scuola di Polignoto, adattata e modernizzata secondo uno stile più recente [1].

I vasi di Talos e di Midia, contemporanei e palesanti somiglianze di motivi, mi appariscono come due esempî preziosi e chiari di due indirizzi opposti: l'uno segna la fine del polignoteismo (non parlo dei motivi usati dalla grande pittura dell'epoca di Cimone, che permangono più oltre, ma del concepimento delle figure e della composizione intiera), il secondo segna il culmine della pittura che anela ad esprimere il bello in quanto è leggiadro. Curioso poi mi sembra il fatto che, esempî prossimi per età di tendenze sì diverse ci siano dati da due monumenti celebranti gli *ἄνακτες*, in impresa di lotta nella pittura grandiosa, nell'altra in avventura di amore.

Palesante lo stesso stile dell'anfora di Talos [2] giudicò il Furtwaengler l'anfora aretina già citata con Pelope ed Ippodamia. Io crederei questo vaso un po' anteriore, a ciò indotto specialmente dal volto di Pelope, che non è tanto bene reso di prospetto con l'occhio un po' all'infuori e col contorno piuttosto rigido; per di più il contenuto del rovescio dell'anfora ci mostra lo schema, tanto ovvio nella ceramica attorno la metà del secolo V, della figura barbuta ammantata, cui si rivolgono correndo figure femminili.

Affinità assai grande col vaso di Talos presenterebbero infine alcuni frammenti di grande vaso dell'Eremitaggio (da Panticapeo *C. R.*, *Atlas*, 1876, t. V, 1) ed un'anfora a punta del Museo di Perugia (da Perugia, *Monumenti dell'Instituto*, v. VI-VII, t. 70).

[1] Per la grande probabilità di una dipendenza di questo vaso da una grande pittura, rimando alle buone ragioni del Furtwaengler e del Reichhold. Forse si ha qui il ricordo di una composizione dell'Anakeion; non mi pare che faccia difficoltà il fatto che il modello dovesse essere anteriore di qualche decina di anni e che si abbia nel vaso di Talos un ricordo modernizzato. Lo Hauser, per esempio, in uno scritto recente ha dimostrato, con ragioni che mi sembrano plausibili, la dipendenza di una già menzionata pisside di Boston, eseguita secondo l'indirizzo miniaturistico verso il 430 a. C., secondo lo Hauser, da una pittura polignotea con l'episodio di Nausicaa anteriore al 456 (*Oesterr. Jahreshefte*, 1905, pp. 18-45, t. I).

Sui rapporti tra l'anfora di Talos e la cista Ficoroni si veda Behn, *Die Ficoronische Cista*, 1906, il quale esterna l'ipotesi che i due monumenti risalgano a due pitture dell'Anakeion.

[2] Già il Wolters, nel suo lavoro sui lutrofori (*Athenische Mitteilungen*, 1891, pp. 371-405; si v. a p. 375, n. 1), accennò alle somiglianze che col vaso di Talos presenta un frammento di lutroforo ateniese da lui edito (ivi, t. VIII): questo frammento tuttavia crederei di disegno un po' più antico e pel trattamento dei capelli e del drappeggio e per la espressione dei volti.

Le allungate figure di questo frammento trovano le loro analogie con le figure del lutroforo con scena nuziale già Sabouroff (Furtwaengler, *Sammlung Sabouroff*, t. 58), ove lo stile è ancora un po' più arcaico. E qui sarebbe da aggiungere il lutroforo nobilissimo da capo Sunio ora a Berlino (Furtwängler, *Beschreibung*, n. 2373; *Arch. Zeitung*, 1882, t. V; il rovescio del vaso è ivi riprodotto a p. 133), il quale poi dal Furtwaengler (testo alla *Gr. Vasemmalerei*, S. I, p. 88), fu avvicinato per le rughe delle fronti delle persone rappresentate, al cratere falisco con l'apoteosi di Eracle (Furtwaengler e Reichhold, op. cit., t. 20).

Invece strettissimo gruppo col lutroforo suddetto formerebbero altri tre lutrofori: il primo ateniese a Berlino (Furtwaengler, *Beschreibung*, n. 2374; *Monumenti dell'Instituto*, v. IV, t. 24 *bis*), il secondo ad Atene, (Collignon e Couve, *Catalogue*, n. 1224; Heydemann, *Griechische Vasenbilder*, t. X, 1) presenta analogie profonde per composizione col lutroforo di Capo Sunio, il terzo pure ad Atene (Collignon e Couve, *Catalogue*, n. 1225; *Monumenti dell'Instituto*, v. X, t. 34, 1).

I frammenti riproducono certamente la stessa scena raffigurata su frammenti anteriori, della metà circa del sec. V del Museo Britannico (*British Museum*, *Catalogue of vases*, v. III, E, 494, t. 16), cioè un sacrifizio di Eracle. La figura di Eracle, qui imberbe, ci si presenta quasi di prospetto, ed il suo volto, piegato un po' all'ingiù verso la spalla sinistra, mostra una palese analogia con quello di Castore sul vaso di Talos. Così la figura del giovinetto Ila, e nell'aspetto suo generale e nei tratti suoi particolari, ha del tutto grande somiglianza con figure giovanili del vaso di Talos: medesima è la espressione del profilo nel volto, medesimo è il rendimento delle ciocche dei capelli.

Nell'anfora perugina con la coppia di Dioniso e di Arianna tra un Sileno ed una Menade, devesi osservare il bellissimo volto di Arianna, posto per due terzi di prospetto sullo sfondo bruno della ricca e ricciuta chioma, il quale mezzo artistico pare sia stato prediletto dagli autori di questi vasi non solo, ma da quelli a loro contemporanei del ciclo di Midia.

Ed un segno, che concorre pur esso a dimostrare contemporaneità, ci è dato dalla corona di lauro trapunta al di sotto della cintura nei ricchi vestiti femminili. Già il Milchhoefer bene ha raggruppato insieme tutti quei vasi che presentano tale caratteristica corona, venendo così ad avvicinare l'idria di Midia ed il già citato cratere di Teseo e di Eracle in Bologna.

Questi due vasi pertanto, che si volle a torto disgiungere (¹), debbonsi invece ritenere, come già fu dimostrato dal Pellegrini (²) e come altrove fu da me osservato (³), del tutto assai prossimi l'uno all'altro. Ma non seguirei il Pellegrini nel porre il cratere bolognese suddetto e quello gemello di Camarina (*Monumenti dei Lincei*, v. XIV, t. I) nel ciclo di Midia. Troppo distanti artisticamente sono questi due crateri da detto ciclo; non solo, ma l'indirizzo stilistico è differente. Altrove ho notato le differenze che intercedono tra quelli e questo, riguardando quelli come opere impregnate già di una palese stilizzazione e negligenza, questo come formato da opere condotte con amoroso studio di raffinatezza (⁴), pur giudicando tutte queste produzioni parallelamente sincrone.

Nel testo alla tav. 20 della *Griechische Vasenmalerei*, il Furtwängler non si peritava di ascrivere il bel cratere falisco del Museo di villa Giulia, in detta tavola edito, al pennello di Midia, ma poi nel testo, alla tav. 30, contenente la riproduzione dell'idria di Carlsruhe col giudizio di Paride, venendo a più attento esame di raffronto, esprimeva le differenze tra essa idria, insieme col cratere falisco, e l'idria di Midia, differenze a cui il Nicole, per quel che concerne il vaso di Carlsruhe, non dà importanza (⁵).

Già il Furtwängler aveva chiaramente osservato l'inabilità nel rendere i volti quasi di tre quarti di prospetto nell'idria di Carlsruhe. Invero l'autore di questa non si è accinto ad esprimere i volti di quasi pieno prospetto, in uno schema fre-

(¹) Si v. Robert, *Marathonschlacht*, p. 75 e Rizzo, *Mon. dei Lincei*, v. XIV. pp. 51 e 82.

(²) Art. cit., p. 214.

(³) *Roem Mitt.*, 1906, p. 128.

(⁴) Questa differenza di valore artistico vedo con piacere che è ammessa dal Pellegrini, il quale tuttavia non si esprime sulla diversità d'indirizzo stilistico.

(⁵) p. 65 e segg., t. II, 2.

quente piuttosto nella ceramica anteriore, nella cui riproduzione egli, pittore altrimenti così abile, non poteva incontrare gravi difficoltà; ma ha voluto rendere questi volti in modo che di una metà di essi grandissima parte rimanesse nascosta.

Ma ciò che non è riuscito all'autore dell'idria di Carlsruhe è stato invece raggiunto da Midia e dal pittore del vaso di Talos.

A quest'ultimo vaso ed al cratere di villa Giulia sarebbe poi comune l'aspetto nobile e per nulla agitato delle figure veramente olimpiche.

L'autore di questa idria, se da una parte si paleserebbe disegnatore, ma meno provetto, secondo le tendenze dell'autore del vaso falisco (l'Athena di questi due vasi riproduce il medesimo tipo di dea, noto a noi anche da due idrie di Suessula e di Palermo, col giudizio di Paride), d'altro lato, pel modo col quale è espresso il vestito e pel modo col quale è resa la rappresentanza bacchica attorno al ventre del vaso, mostra di aver seguìto le tendenze a cui esclusivamente s'inspirarono i ceramisti del ciclo di Midia.

Tuttavia questo vaso dipinto con miste tendenze e sì da palesare un po' d'inesperienza nel suo autore, ci si presenta come un po' anteriore a quello di Midia, onde io porrei come anello di congiunzione le due idrie di Populonia.

Dato ciò, mi sembra erroneo che il Pellegrini, in base forse esclusivamente al testo del Furtwängler della tav. 20 della *Gr. Vasenm.*, assegni al ciclo di Midia il cratere di villa Giulia, ove del tutto manca quella agitazione, quel movimento pieno di grazia che rasenta il manierismo e che è proprio dell'idria londinese [1]. Ed anche la figura di Athena, pur col leggiadro moto della testa, si appalesa sempre piena di dignità. Del resto, niuna figura ha il trattamento dei vestiti a linee sottili come presso Midia, e diverso è pure nei due vasi il trattamento del nudo: si confrontino a tal uopo i due Zeus, l'Eracle della scena dell'apoteosi con le figure efebiche dell'idria nella zona inferiore.

Comunanze assai vive palesa il cratere di villa Giulia con l'idria di Carlsruhe, ma affinità ancora maggiori paleserebbe, a mio avviso, il detto cratere col cratere a calice da Chiusi (*Monumenti dell'Instituto*, v. III, tav. 30) [2].

Alla idria di Carlsruhe invece, insieme col cratere da Jouz-Oba col giudizio di Paride e con l'incontro di Dioniso e di Apollo in Delfi (*C. R.*, *Atlas*, 1861, tavv. III e IV), dovrebbero essere avvicinati quei frammenti d'idria del *Museum of fine arts* di Boston [3] che il Furtwängler disse ed il Nicole ha cercato di dimostrare dipinti nello stile di Midia. Il Paride di Carlsruhe ed il Trittolemo di Boston si corrispondono appieno, e l'aggruppamento di Persefone e di Demetra in quest'ultimo fram-

[1] Si v. pure il Nicole (p. 93 e segg., tav. VI, 3) che nega a Midia questo vaso.

[2] Rimando per tale avvicinamento a ciò che ne ho detto in *Römische Mitteilungen*, 1906, p. 126, n. 3.

[3] *Report for* 1903, pp. 65 e 72; *Archäologische Anzeiger*, 1904, p. 195. Ora questi frammenti sono editi e descritti dal Nicole (pp. 75-81, tav. V). Al chiarissimo Direttore del Museo di Boston, sig. Fairbanks, debbo alcune nitide fotografie dei frammenti; gli rivolgo pertanto pubbliche grazie. Il vaso doveva avere forma di idria e, come nell'idria di Carlsruhe, alla rappresentazione principale adornante la parte superiore del vaso, qui una riunione di personaggi di Eleusi, doveva sottostare una zona di varie figure, pure qui del ciclo dionisiaco, come è manifesto da una cima di tirso rimasta.

mento doveva essere assai simile nel concetto e nella espressione al gruppo di Ebe e di Era nel cratere di Jouz-Oba. La grandiosità di queste solenni figure eleusinie non si accorda con la soavità di Midia.

Così non è da avvicinarsi alla idria di Midia, come volle l'Hartwig, la bellissima oinochoe della collezione Warren, edita da questo dotto [1]. L'avvicinamento va bene per quanto riguarda la cronologia, ed invero l'Hartwig data la oinochoe nel 440-430, decennio che io abbasserei al 420-410.

Qui si ha la personificazione della *Κραιπάλη* (le allegorie e le personificazioni sono proprie di questa età, come pure osserva l'Hartwig) in una donna seduta con una coppa in mano. La personificazione di *Κραιπάλη* sarebbe più antica, secondo l'Hartwig, della comparsa di tale parola in Aristofane [2]; ma ciò dipende dall'avere egli innalzato troppo la data di esecuzione del vaso, mentre, a mio avviso, si deve ammettere la contemporaneità della oinochoe con la commedia aristofanesca.

L'Eutimia della oinochoe, posta accanto alla Igea ed alla Criseide dell'idria di Midia, si mostra da loro differente: già v'è divergenza di motivo, di più Midia ha voluto dare una espressione maggiore di grazia scostando la gamba libera da appoggio dall'altra e dando così origine a varietà di drappeggio. Più accostate sono le gambe in Eutimia, che ci presenta uno schema di figura, il quale ci fa subito ricorrere con la mente alle anteriori figure di donzelle del fregio del Partenone (si v. i nn. 53, 61, nella riproduzione del fregio in Murray, *The sculptures of the Parthenon*). Per questo la Eutimia ha molto di analogo con la sposa raffigurata nel lutroforo di Capo Sunio (*Archäologische Zeitung*, 1882, tav. V), che sarebbe contemporaneo alla oinochoe in questione.

Questo vasetto rientra in una classe di oinochoai che, in parte contemporanea al ciclo di Midia, in parte ne potrebbe essere anteriore. Sono tutte oinochoai di disegno finissimo ed alludenti sempre al ciclo bacchico.

1. Atene, Museo Nazionale (Collignon e Couve, 1282); Herzog, *Studien zur Geschichte der griechischen Kunst*, tav. III, 1: *Bulletin de correspondance hellénique*, 1895, p. 98, fig. 3.

Dioniso ebbro (come osservò il Couve, nel dio è quasi un esaltamento prodotto dal vino) sostenuto da un Sileno; un satiro fanciullo precede con torcia.

2. Atene, Museo Nazionale (Collignon e Couve, n. 1283); Herzog, op. cit., tav. III, 2; *Bulletin*, ecc., 1895, p. 98, fig. 4.

Dioniso ubbriaco (qui il vino produce sofferenze nel dio) è sostenuto da un Sileno; precede un flautista, segue un satiro fanciullo con torcia.

3. Oxford, Museo Ashmolean; *Journal of Hellenic Studies*, 1905, tav. I (Gardner); Nicole, fig. 26; Ducati, in *Ausonia*, I, p. 144.

Sileno che si avvicina ad una ninfa nuda, sdraiata ed addormentata (*ΤΡΑΓΩΔΙΑ*).

(1) *Eine antike Darstellung des Katzenjammers*, in *Strena Helbigiana*, 1900, pp. 111-114, tav. III. Ai lati di *Κραιπάλη*, seduta, v'è un Sileno, *Σίκιννος*, ed una donna *Εὐ)θυμ(ί)η*. *Κραιπάλη* ondeggia tra il vino offerto dal Sileno e la bevanda calda offerta dalla donna.

(2) *Pluto*, v. 298; *Vespe*, v. 1255; *Acarnesi*, v. 277.

4. Da Ceglie del Campo, Bari, Museo provinciale; M. Iatta, *Vasi dipinti dell'Italia meridionale*, fig. 5, p. 506 e seg., nei *Monumenti antichi dei Lincei*, v. XVI, 1907.

Credo che non sia nel giusto lo Iatta nel vedere in questo vaso una produzione italiota d'imitazione, chè anzi la finitezza del disegno, che pur risalta dalla non chiara zincografia dei *Monumenti*, ci obbliga a porre tale oinochoe tra quelle di questa serie.

Un Sileno danza suonando la lira, una Menade lo segue.

A queste oinochoai, avendo comuni le medesime qualità di disegno coscienzioso e finito, si dovrebbero aggiungere quelle magnifiche con figure di fanciulli, oinochoai da cui degenerano i cosiddetti *παίγνια* tanto banali e di cui sì ricca raccolta possiede il Museo di Atene.

1. Museo Gregoriano; brutta riproduzione, in *Museo Gregoriano*, v. II, tav. 11, 1.

Tre ragazzi intenti alla lotta di due galli.

2. Berlino, n. 2417 (Furtwängler), *Archäol. Zeitung*, 1879, tav. 5.

Tre ragazzi giuocano all'*ἐφεδρισμός*: iscr. *καλός*.

3. Già coll. Tyszkiewicz, *Mélanges de l'école française de Rome*, 1894 tav. IV, (Hartwig).

Tre ragazzi giuocano all'*ὤμιλλα* o alla *τρόπα* (Polluce, IX, 102 e 113).

4. Atene, Museo Nazionale (Collignon e Couve, n. 1305); assai male edita, in Dumont, Chaplain e Pottier, v. I, tav. XXI, 2.

Ragazzo curvo affaccendato con un'anfora.

Contemporaneità con Midia, ma non esatta pertinenza al suo ciclo mostrerebbe, a mio avviso, il disegno di un'altra oinochoe del Louvre (*Bulletin de correspondance hellénique*, 1895, p. 103, fig. 7).

Quantunque in questo vasetto si palesi negli atteggiamenti e nella composizione delle figure lo schema di tipi più antichi ed ovvî di scene di addio, tuttavia la ricchezza di particolari (vestito della donna ornato di crocette, corazza a squamme del giovane), la tecnica con ritocchi bianchi ed ornati in rilievo e dorati e, per quanto si può giudicare dalla piccola riproduzione, i profili gentili delle figure ed il trattamento dei capelli, fanno porre questa graziosa oinochoe non tanto lontano dal ciclo di Midia.

Le figure poi di questa oinochoe mi rammentano infine lo stile con cui sono espresse le figure di altri due vasi, che porrei quasi alla pari cronologicamente. Essi sono due pelikai di una forma che s'incontra frequentissima nella ceramica del sec. IV, col collo tuttavia un po' lungo e con la bocca più espansa.

In una di queste pelikai è la notissima figura che esprime l'atto dell'*ὑποβιβάζεσθαι* (da Nola, Berlino, Furtwängler, n. 2357, *Annali dell'Instituto*, 1874, tav. T = *Archäol. Zeitung*, 1878, tav. 22), nella seconda è un guerriero fuggente (da Nola, Berlino, Furtwängler, n. 2356, *Archäol. Zeitung*, 1878, tav. 23), mentre il rovescio di ambedue le pelikai adorna una rozza figura ammantata.

La graziosa figura di giovinetto sulla prima pelike (si noti il peculiare profilo dal piccolo naso e dal mento grosso) sarebbe da avvicinarsi, sia per la forma del cranio che pel trattamento dei capelli, alle figure nella tazza di Aison (*Antike*

Denkmäler, v. II, tav. 1); solo questa pelike sarebbe di età più recente e la porrei verso la fine del sec. V [1].

Contemporanea poi, ma di disegno meno accurato e però manifestante forse una mano diversa, è la seconda pelike col guerriero fuggente; per questa figura il confronto migliore si può fare con l'ariballo cumano delle Amazzoni e precisamente con l'avversaria di Teseo. Un altro confronto esige questa medesima figura: è quello del Persiano su lekythos edita dal Savignoni [2] che non porrei, come fece questo dotto, nel 460 circa, ma un po' prima del 425. Il braccio del Persiano non è reso con quella mollezza di contorni come nel guerriero della pelike, e così anche mi pare meno recente il trattamento dei capelli e del volto di tre quarti di prospetto [3].

Dati questi raffronti coi vasi suddetti, debbono i vasi di questo ciclo di Midia attribuirsi tutti, se non al pennello di questo ceramista, almeno alla sua officina? Dobbiamo seguire l'ardita ipotesi dello Hauser [4] che vede nell'Aristofane della tazza berlinese della gigantomachia, il pittore dell'idria di Midia? Non credo. In essi vasi si deve ritenere essere non unicità di persona, ma unicità di indirizzo, che si palesa accanto a differenti manifestazioni di arte su altri vasi. Alcuni di questi vasi, come si è visto, partecipano delle qualità del ciclo di Midia e possono benissimo essere stati decorati nelle stesse officine, d'onde uscivano i vasi dipinti secondo intenti, determinati dal gusto e dalla moda, nell'indirizzo di stile miniaturistico.

Nello stile severo vi è una unicità d'indirizzo disegnatorio, ma con varie e distinte e numerose personalità che si manifestano mediante determinati segni stilistici: nei periodi successivi della ceramica, dapprima comincia ad avvisarsi il diminuimento

[1] Il Milchhöfer (art. cit., p. 68) credette di vedere l'ulteriore sviluppo, forse dello stesso pittore, delle due pelikai di cui faccio cenno, in un'altra pelike pure di Nola a Berlino (Furtwängler, n. 2354; *Archäol. Zeitung*, 1876, tav. 11). Per me questa terza pelike è al contrario anteriore alle altre due. L'Athena, che è su di essa, si deve porre a confronto con la stessa figura di dea su due oinochoai (1. Benndorf, *Griechische und sicilische Vasenbilder*, tav. 31, 1; 2. Hirschfeld, *Athena und Marsyas*, tav. I). Se questa Athena si mostra al confronto un po' più recente, tuttavia d'altra parte palesa un'anteriorità ai vasi del gruppo della tazza di Codro, ed a tal uopo si deve rivolgere l'attenzione al drappeggio nella parte inferiore della dea, un po' più antico del drappeggio nelle gambe di prospetto, per esempio della Medea sulla tazza di Codro. L'Athena della pelike porta l'elmo corinzio; di comune col tipo statuario, rappresentatoci dalla Pallade di Velletri, essa ha ancora la espressione piuttosto dura della fisionomia.

[2] *Athenische Mitteilungen*, 1898, tav. V, 1. L'ariballo poi di Berlino (*Archäol. Zeitung*, 1869, p. 92) citato dal Savignoni (ivi, p. 406) è addirittura più antico, e lo crederei anzi anteriore al 440.

[3] Cito un vasetto di forma strana di Eretria ad Atene (Collignon e Couve, n. 1478; Wolters, *Zu griechischen Agonen*, 1905 : sulla forma del vaso rimando alle osservazioni del Wolters stesso e così sulle particolarità relative alla scena rappresentata). Questo vasetto si collega per somiglianze di stile coi vasi di cui si è fatto or ora cenno.

Nei corpi dei cavalli rappresentati su questo vaso è resa l'ombreggiatura per mezzo di linee curve, specialmente nel secondo cavallo che sembra correre in linea curva. La forma grassoccia e bassa di cavallo su questo vasetto si riscontra per esempio su di una lekythos (Gardner, *Ashmolean Museum, Vases*, tav. 20, n. 263) in un cavallo montato da un giovane dinnanzi ad una stele.

[4] *Berliner phil. Wochenschrift*, 1908, pag. 1478.

di tali personalità, finchè con molteplici manifestazioni di varî indirizzi disegnatorî, tali personalità vengono ad essere quasi annullate.

Questo si deve all'influsso che, assai maggiormente che prima, subisce la pittura ceramica dalla pittura monumentale; onde, se prima si aveva un'arte con proprî rappresentanti alle altre arti parallela, ora si ha un'arte alle altre subordinata. Il maggior merito è ora quello di saper meglio adattare composizioni o parte di composizioni o semplici motivi di figure su vasi di forme e di grandezze diversissime.

Midia stesso, autore della mirabile idria londinese, come più volte ho cercato di accentuare nel corso di questo mio scritto, più che un artista nel vero senso della parola, è un adattatore di determinate composizioni pittoriche agli spazî dell'idria, seguendo il pretto indirizzo miniaturistico proprio dei piccoli vasetti.

Nel quarto secolo infine il processo di annullamento delle personalità artistiche è completo: la ceramica è quasi interamente anonima; come unici ceramisti di questo secolo posso citare Nicia con la singolare sua firma su cratere (Froehner, *Collection Tyszkiewicz*, tav. XXXV), che non può discendere più in giù dell'inizio del secolo, e posso citare Xenophantos che nel suo noto ariballo mostra una novità nella ceramica, la unione del rilievo e del disegno nel medesimo vaso.

V.

Rapporti con produzioni pittoriche e plastiche.

I soggetti rappresentati su questo ciclo di vasi, si addicono mirabilmente all'indirizzo disegnatorio secondo il quale essi sono espressi. Movimento non passionale, ma grazioso, anche se si deve esprimere lotta o danza sfrenata, esigono le figure femminili di questi vasi, e pertanto le scene mitologiche di movimento scelte non sono altro che il rapimento delle Leucippidi, la lotta di Peleo e di Tetide o le sfrenate Menadi. E, se si vuole riprendere un tema che i precedenti artisti ellenici si compiacquero di trattare per bene esprimere violenza e ripugnanza nelle figure rappresentate, esso tema viene ingentilito assai; prova ne siano il bel gruppo del centauro e della donna rapita nel tondo di tazza di Pietroburgo, ed i gruppi sui frammenti editi da Nicole.

Ma in special modo, oltre al ciclo bacchico, sono preferite le scene attinenti alla vita domestica femminile, e però scene d'amore sono rappresentate ed Afrodite e le gentili donne del suo sèguito sono espresse in serene accolte in cui Eros, che talora è rappresentato da solo, è elemento immancabile.

Adone ([1]), Faone, sono personaggi nuovi e ben a loro posto in queste scene di amore; Tamiri stesso è trasformato assai: fratello germano dei due suddetti personaggi, è ben diverso da quel Tamiri espresso in monumenti anteriori.

([1]) Come indice della età, cui rimonta il ciclo di Midia, cita il Milani la coincidenza della spedizione di Sicilia (427 a. C.) con le grandi feste ateniesi in onore di Adone (Tucidide, VI, 30; Plutarco, *Alcibiade*, 18).

Nè più appariscono qui le nude etère, i κῶμοι ed i banchetti che col loro brutale realismo formano una così spiccata caratteristica nella ceramica del periodo delle lotte persiane; andate in disuso le tazze, gli psykter, i crateri delle orgie ateniesi e sostituiti ad essi i vasetti da profumo, i vasi nuziali, il tema doveva necessariamente mutarsi dalla franca, ma ingenua lascivia nella raffinata delicatezza muliebre. E questo produce la ceramica appunto in quella corrotta Atene di Alcibiade.

Ed indice di età seriore è l'accentuata tendenza alle personificazioni, alle allegorie, sulla quale tendenza bene si sono espressi il Pottier (¹) e l'Hartwig; e queste personificazioni od allegorie sono sempre cònsone allo stile secondo il quale sono raffigurate. Qui non hanno posto le poche personificazioni dell'età anteriore, esseri o mostruosi o vecchi o terribili; qui non hanno posto la Eride e la Temide, che appariscono in rappresentazioni di contenuto epico e solenne, cioè nel giudizio di Paride; ma sono le leggiadre figure personificanti la Bellezza, la Felicità, la Salute, lo Scherzo ed altro.

Anche pel contenuto adunque, è un soffio di arte nuova che palesa il nostro ciclo di vasi, di arte già assai lontana da quella severa ed olimpica della scuola polignotea. E pertanto nei cenni ad ogni singolo vaso della nostra serie, ho voluto accentuare tale divergenza dal polignoteismo. I vasi del ciclo di Midia dipendono da modelli monumentali; ma questi modelli non possono essere nati che sotto un nuovo indirizzo dell'arte totalmente diverso da quello del maestro di Taso.

Pertanto ben con ragione recentemente il Nicole (²) a Polignoto ha sostituito Zeusi e Parrasio, i pittori che fiorirono precisamente allo scorcio di questo secolo V. Se fin dal principio di questo mio lavoro ho rammentato il Teseo nutrito di rose di Parrasio, ora è da menzionare l'Eros, incoronato di rose, di Zeusi.

Ma l'indirizzo essenzialmente miniaturistico di Midia poteva essere comune solo ad una parte della produzione artistica dei due grandi pittori: chè infatti le notizie di opere di Zeusi e di Parrasio ci mostrano la varietà enorme di soggetti da loro trattati, da generici ad eroici, da idilliaci a patetici, varietà che presuppone una molteplicità d'indirizzi. Onde si potrebbe parlare d'influsso di Zeusi e di Parrasio tanto per la idria di Midia che per la tazza di Aristofane ed Ergino. E ciò pure collimerebbe appieno con quello che poco prima ho espresso riguardo all'attribuzione o no dei vasi del ciclo di Midia ad una sola officina.

Data la irrimediabile perdita dei capolavori della pittura monumentale ellenica, è tuttavia confortante poter seguire su poche traccie e con la scorta della produzione ceramica l'evolversi di questa grande pittura dal polignoteismo alle creazioni del sec. IV. E queste traccie ci possono essere offerte dai vasi del ciclo di Midia e dai vasi contemporanei: la preziosa anfora bolognese con Efesto ricondotto all'Olimpo e che manifestamente ci porge una eco fresca di una pittura dello scorcio del sec. V, ci mostra come uno di questi mirabili capolavori pittorici fosse diverso dalle imponenti creazioni polignotee.

Il gruppo di Adone e di Afrodite, quello di Dioniso e di una ninfa su due di questi vasi, ben palesano, a mio avviso, l'età cui possono risalire, l'età cioè in cui

(¹) *Monuments Assoc. Etud. grecques*, 1889, p. 1 e segg.; *Catalogue*, v. III, p. 1044 e seg.
(²) p. 125.

il divino Alcibiade era raffigurato nel grembo di Nemea da Aglaofonte o da Aristofonte della famiglia del maestro di Taso, ma pure non del suo ciclo [1].

Ma un'opera pittorica attica dello scorcio del sec. V ci è conservata in una copia, sia pure, per certe scorrettezze, assai inferiore all'originale, ma non per questo priva di pregio e d'importanza: le giuocatrici di astragali di Alessandro da Ercolano, così sagacemente discusse dal Savignoni [2] e dal Robert [3].

Spetta già allo Stark [4] la giusta spiegazione del dipinto; la più fine analisi di esso è opera del Robert, ma al Savignoni spetta pur sempre il merito di avere accentuato le più vive e perfette somiglianze delle gentili figure del dipinto ercolanense con le figure di Midia. Non ho pertanto che da rimandare al testo del dotto italiano per confronti di stile e di motivi impregnati dalle medesime qualità di soave ed aggraziata bellezza, non turbata neppure dalla tensione del giuoco e dall'amarezza del risentimento nelle leggiadre donne del dipinto d'Ercolano (fig. 10).

Dovendosi pertanto ammettere che questo indirizzo miniaturistico sui vasi, alla fine del sec. V, non è altro se non quello che si doveva ammirare in maggiori opere pittoriche, si deve tuttavia aggiungere che un indirizzo affine si può vedere seguìto nella plastica. Infatti il Furtwängler, e nel testo della pubblicazione di Midia e nella discussione di una statuetta veneziana [5], riconobbe nel campo della ceramica, la espressione di una tendenza che egli credeva manifestarsi contemporaneamente nel campo della plastica e per cui egli faceva il nome di Alcamene. Ed il Nicole accentua l'avvicinamento proposto dal Furtwängler [6].

Ad Alcamene in verità aveva già pensato il Robert nella illustrazione delle giuocatrici di astragalo di Ercolano, accentuando le vive somiglianze del capo di Aglae, il quale poi, a mio credere, è simile del tutto al capo di Criseide sull'idria di Midia, con la testa femminile di Berlino (*Beschreibung der Skulpturen*, n. 608), dal Furtwängler [7] ritenuta copia di un originale di Alcamene.

Questa apparizione della medesima tendenza e nella scultura e nella ceramica, e di conseguenza nella pittura, è del tutto manifesta, dati i monumenti che per la plastica si possono citare. Prima di tutto vi sono le soavi figure della balaustrata del tempietto di Athena Nike (fig. 11). Tra le statue è in special modo il tipo dell'Afrodite *ἐν κήποις* di Alcamene, il quale tipo, checchè ne sia detto in questi ultimi anni [8],

(1) Satiro presso Ateneo, 12, 534, d. Plutarco, *Alcibiade*, 16; si cfr. Pausania, I, 22, 6; si v. Rossbach, in Pauly-Wissowa, *Real Encyclopedie*, v. II, p. 1008. Si v. il gruppo delle dee sul frontone orientale del Partenone.

(2) *Bull. arch. comunale*, 1897, p. 90 e sgg.

(3) *Die Knoechelspielerinnen des Alexandros, 21es hallisches Winckelmannsprogramm*, 1897; Si v. *Guida del Museo di Napoli*, 1907, n. 1302 (Sogliano).

(4) *Niobe*, p. 158, verso di Saffo (fr. 31) presso Ateneo, XIII, p. 571, *d*.

(5) *Griechische Originalstatuen in Venedig* (*Abhandlung der bay. Ak. der Wissenschaften*, v. XXI, tav. IV, 2, p. 301 e seg.). Si veda la somiglianza di questa statua con la *Λιπάρα* dell'idria di Midia.

(6) P. 126 e sgg.

(7) *Meisterwerke*, tav. V, p. 118.

(8) Si v. da ultimo S. Reinach in *Revue archéologique*, 1905, v. I, pp. 393-403.

vedrei conservato nella *Venus genetrix* del Louvre e nelle numerose copie [1]. Tra i rilievi funerarî è la notissima stele di Hegeso (Conze, *Grabreliefs*, tav. 30) che, nel delicato sapore che hanno la donna seduta e l'ancella giovinetta, tanto rammenta tipi del ciclo di Midia.

Fig. 10.

E, come le opere di ceramica sono uscite certamente da officine ateniesi, così molti esempî di scultura del medesimo indirizzo, o sono monumenti di Atene stessa o si debbono ricondurre ad artisti della scuola attica, e però di conseguenza si dovrebbe dedurre la perfetta atticità di questo indirizzo nei campi delle arti figurative. Invece è cosa notoria che, ponendo in disparte la pittura, l'apparizione di tale tendenza nella plastica è stata ascritta ad una presunta scuola jonica, e che questa

(1) *Revue archéologique*, 1906, v. I, p. 131 e seg.; Si v. pure Nicole, p. 127.

teoria ha avuto principali sostenitori nell'Arndt [1] e nello stesso Furtwängler, il quale invece ha poi, a buon diritto, richiamato l'attenzione sul parallelo fenomeno della ceramica, quasi dimenticando l'influsso jonico da lui veduto nella balaustrata [2].

Infatti il Furtwängler ha connesso l'opera attica della balaustrata, insieme con altre opere attiche (il fregio del tempietto di Athena Nike, le decorazioni plastiche dell'Eretteo), con Callimaco innovatore e trasportatore in Atene di quell'indirizzo jonico, il cui influsso si vedrebbe appunto in queste opere ateniesi e si vedrebbe poi ripercosso, a mio avviso, nelle sculture dei due templi di Hera [3] e di Asclepio [4] nell'Argolide, ad Argo e ad Epidauro.

Questo nuovo elemento jonico, che entrerebbe in Atene nella seconda metà del V secolo, riproducendo il fenomeno avvenuto più di un secolo prima e snaturando il puro carattere dell'arte fidiaca, presuppone la esistenza di un'arte jonica assai fiorente dalla metà sino allo scorcio del sec. V.

Ora, si hanno notizie letterarie o monumenti che possano suffragare la fioritura di tale arte? Niuna notizia letteraria si potrebbe prendere come appoggio a tale opinione, perchè da un lato dai testi ignoriamo di quale città fosse nativo Callimaco, il presunto trasportatore dell'arte jonica nell'Atene fidiaca, ed anzi le pochissime testimonianze letterarie pare che provino la sua costante attività in Atene [5]; d'altro lato Peonio, che sarebbe il principale rappresentante di tale scuola jonica, è bensì nativo della jonica Mende, ma il luogo di nascita, in questo caso una piccola città della Tracia, nulla vorrebbe dire, perchè l'attività nota di questo artista, secondo le due notizie di Pausania (V, 10, 8; V, 26, 1), si esplica in Olimpia.

Ma, in mancanza delle notizie letterarie, certamente mutile, vi potrebbero essere i monumenti di questa ipotetica scuola jonica.

I principali monumenti, che appunto servono di base a riconoscere tale indirizzo speciale di arte jonica, sarebbero i seguenti: la Nike di Peonio (Brunn-Bruckmann, nn.444-445) [6], gli avanzi degli acroteri del tempio di Delo (*Bulletin de corr. hellénique*, 1879, tavv. X-XII) e le sculture del monumento licio delle Nereidi

[1] *Glyptothèque Ny-Carlsberg*, p. 55 e seg.; si v. Kekulè, *Die griechische Skulptur*, c. VI, pp. 78-82; si v. pure il c. VII, del v. II della *Geschichte der griechischen Kunst* di Klein, *Das Uebergreifen der malerischen Bewegung auf das Gebiet der Plastik*, pp. 188-207.

[2] *Meisterwerke*, pp. 421, 422 = *Masterpieces*, pp. 450, 451.

[3] Gli avanzi sono illustrati nella sontuosa pubblicazione diretta dal Waldstein *The argive Heraeum*, v. I, 1903, v. II, 1905; si v. nel v. I, p. 106 e seg. espressa dal Waldstein, la somiglianza di stile della balaustrata coi frammenti plastici di Argo.

[4] Si v. la pubblicazione di Lechat e Defrasse, *Epidaure*, 1895, ch. III, *Le temple d'Asclèpios.* Sulla parentela stilistica dei resti plastici dell'Asclepieion con la balaustrata, rimando a Cavvadias (*Fouilles d' Epidaure*, 1893), Lechat (op. cit., p. 68 e seg.), a Winter (*Athenische Mitteil.*, 1894, p. 157 e seg.), al Collignon (*Hist. de la sculpt. gr.*, v. II, p. 195 e sgg.), al Waldstein (op. cit.).

[5] Overbeck, *Schriftquellen*, nn. 893-896. Fa eccezione la statua di Hera a Platea (Pausania, IX, 2, 7).

[6] L'Arndt (*Glyptothèque Ny-Carlsberg*, p. 55 e seg. del testo) aggruppa attorno alla Nike altre statue giunte a noi sotto forma di copie romane; tra di queste la più importante sarebbe l'Apollo Jacobsen (op. cit., tav. 33), il monumento per l'Arndt il più antico di quelli noti di questa scuola. Per questo Apollo si v. Furtwängler, *Sitzungsberichte d. bayer. Ak. d. Wissenschaft*, 1902, p. 443 e sgg., e 1907, p. 207, tav. II, 1; Savignoni, *Ausonia*, II, 1907, p. 55 e fig. 26.

(*Monumenti dell'Instituto*, v. X, tavv. XI e XII; per osservazioni stilistiche si vedano le parti pubblicate in Brunn-Bruckmann, nn. 211-219).

Lasciando per un momento in disparte queste due ultime opere che, essendosi trovate in suolo jonico o prossimo alla Jonia, potrebbero, per tale ragione sola ser-

Fig. 11.

vire di testimonianza della esistenza di tale arte jonica, e fermandomi sulla Nike di Peonio, è noto che essa è creduta come opera insigne rappresentante questo creduto indirizzo dell'arte ellenica per due ragioni specialmente: per essere il suo autore nativo di Mende e pel trattamento del vestito e delle sue relazioni col nudo.

La prima è una ragione, a mio avviso, senza base sicura; chè analogamente si potrebbe dare la medesima importanza al fatto che Cresila, per esempio, era nativo della cretese Cidonia e vedere per questo in essa Cidonia un centro artistico.

È vero che questa ragione è dedotta dall'esame del trattamento della figura nella Nike (fig. 12); ma questo trattamento del vestito a grande effetto, questo denudamento delle forme tondeggianti del corpo, non sono forse voluti dal soggetto stesso rappresentato, non hanno la loro ragione di essere nel fatto che qui è rappresentata la veloce dea, che dalle altezze celesti scende precipitosamente in modo che la veste, agitata dall'aria, ondeggia in ampie pieghe? E non si riscontra un trattamento analogo, sebbene meno spinto, del vestito, data la diversità del movimento, nella Iride del frontone orientale del Partenone?

Ma ciò che, a mio avviso, palesa il puro carattere attico dell'opera di Peonio è la testa, la cui copia dall'Amelung fu riconosciuta nella testa Hertz (1). Posta di fronte alla testa Laborde del Partenone (si v. in S. Reinach, *Têtes antiques*, tav. 107 e tav. 77) quella Hertz mostra somiglianza nei tratti del viso, identità, direi, d'indirizzo artistico, sebbene si palesi di età meno recente.

Ma si potrebbe obbiettare che i caratteri del corpo della Nike di Peonio si riscontrano in altre opere che, o furono trovate nella Jonia (acroterî di Delo) o in paesi in cui si deve presupporre un influsso jonico (monumento delle Nereidi). Al contrario in queste sculture, piuttosto che opere di un'arte che avrebbe esercitato un influsso sulla plastica attica, vorrei vedere opere di pura arte attica (acroterî di Delo) ed opere che alla loro volta hanno subìto l'influsso attico (monumento di Xanthos).

Si è voluto con ragione porre gli acroterî di Delo in rapporto con altri lavori fatti nell'isola sacra nel tempo in cui essa era soggetta alla egemonia ateniese, e pertanto o anteriormente (Furtwängler (2), anno 425 a. C., grande purificazione di Delo) o posteriormente (Collignon) (3) alla breve interruzione di tale egemonia che dalla battaglia di Egospotamo va sino a quella di Cnido (404-394).

Il carattere stilistico di questi frammenti scultorî, purtroppo assai guasti, la modellatura del corpo di Borea (*Bulletin de correspondance hellênique*, 1879, tav. XI) a grandi linee senza forme tondeggianti, il trattamento del vestito a pieghe regolari (op. cit., tav. XII), anche i tratti del volto sebbene corrosi, il confronto specialmente della Orizia con la Nike di Peonio, m'inducono a ritenere più probabile la data proposta dal Furtwängler.

Ma a quale arte, se non all'attica, già *a priori* si può pensare che possano appartenere queste sculture riproducenti personaggi di miti esclusivamente attici, Borea ed Orizia (4), Eos e Cefalo? Se con verosimiglianza queste sculture si pongono nel-

(1) *Weiblicher-Kopf* (*Röm. Mitt.*, 1894, p. 162 e sgg., tav. VIII); la data proposta dall'Amelung per la Nike (circa la metà del sec. V) in base appunto ai caratteri stilistici della testa, mi pare giusta. Ed a tal proposito si v. di recente Sauer (*Jahrbuch des Instit.*, 1906, pp. 163-176). Si vegga anche Reinach S., *Têtes antiques*, p. 84 e seg.

(2) *Meisterwerke*, p. 250.

(3) Op. cit., v. II, p. 191 e seg.

(4) La metopa n. 29, tav. X, dell'opera del Murray sulle sculture del Partenone, presenta nel centauro che rapisce una donna sollevandola, un aggruppamento simile a quello di Borea che rapisce Orizia.

l'epoca in cui Atene era a capo della confederazione delia, e se con probabilità si possono far coincidere col tempo in cui si fece la grande purificazione dell'isola, e con questo si accorda del tutto il carattere stilistico delle figure, perchè voler attribuire ad artisti di una scuola jonica altrimenti ignota questi lavori plastici del san-

Fig. 12.

tuario, mentre nel 425 la potente Atene, cui si doveva la purificazione e che era padrona del santuario, aveva la fiorentissima e celeberrima scuola di Fidia?

Oltre che per lo stile, una certa somiglianza di concezione unisce la Nike di Peonio agli acroterî di Delo; in ambedue le opere sono rappresentate persone nell'aria e, mentre nella statua olimpica è l'aquila posta sotto la dea, sotto i due gruppi

delii erano il cavallo ed il cane Lailaps (1). L'aggiunta di bestie che contribuiscono a rendere più chiaro il carattere delle persone rappresentate, s'incontra pure nelle Nereidi del monumento licio (2), che in corsa col vestito agitato dal vento, sì da produrre sopra ed attorno il corpo lo stesso effetto di quello della Nike, passano sopra l'elemento marino e sopra animali dell'acqua.

I resti di acroterî rappresentanti forse i Dioscuri con le Leucippidi (*Mon. dell'Inst.*, v. X, tav. XII, figg. 11-12, 14-17) di questo monumento sono da avvicinarsi a quelli di Delo (3). Le analogie del trattamento del vestito delle note tre Nereidi (Brunn-Bruckmann, nn. 211-213) con quello della Nike di Peonio, delle figure di Delo, della *genetrix*, e di conseguenza con quello delle figure in agitato movimento dei vasi del ciclo di Midia, sono troppo palesi per indugiarmi sopra di esse; ma questo trattamento, come in figure simili, è dato dal carattere e dall'azione della persona rappresentata e formano, a mio credere, una chiara prova dell'influsso dell'arte attica nella montuosa Licia.

Questo influsso è d'altra parte chiaramente provato per alcune scene di battaglia del fregio dell'heroon, le quali non sono altro che un mero adattamento dello schema delle Amazzonomachie di arte attica, una ripetizione degli stessi motivi. Il medesimo influsso dell'arte attica si osserva in un altro monumento insigne della Licia, nell'heroon di Giölbaschi-Trysa ove le scene del fregio sono tolte innegabilmente per grande parte dalle mirabili composizioni pittoriche del grande Polignoto, che nato a Taso, tuttavia diede origine ad una scuola di pittura non locale, come si vorrebbe che fosse il caso di Peonio, ma veramente e prettamente attica.

Ma lo stile attico, come nell'heroon di Giölbaschi-Trysa, così nel monumento delle Nereidi ha subìto modificazioni per cui il suo carattere è stato alterato, cambiato; questo apparirà chiaro se si paragonano le opere della Nike di Peonio, degli acroterî di Delo, con freschezza e sicurezza concepite ed eseguite, con le Nereidi in cui si vede manifesto lo sforzato, ma inutile tentativo di raggiungere, mediante una virtuosità di trattamento, col manierismo e con la convenzione gl'inarrivabili modelli attici. Infine nelle sculture di questi monumenti licii si debbono vedere, a mio avviso, opere locali del tutto dipendenti dall'arte attica.

Mancano, a mio giudizio, opere che possano suffragare la esistenza di un'arte plastica jonica con quei caratteri che si palesa in opere attiche e che hanno il loro correlativo nel campo del disegno, nelle pitture ceramiche del ciclo di Midia. Anzi altre opere plastiche si possono aggiungere alle delicate e graziose figure della balaustrata, il cui carattere perfettamente attico, riconosciuto dal Kekulè (4), ebbe un soste-

(1) Su questo rimando a Furtwängler, *Meisterwerke, Figürliche Akroterien*, pp. 250-257.

(2) È noto invece che il Robert (*Die Knöchelspielerinnen des Alexandros*, p. 34) vide in queste Nereidi delle personificazioni di navi.

(3) Il Collignon (op. cit., v. II, p. 224), notando le analogie con le sculture delie che pone nel IV sec., se ne serve per datare il monumento delle Nereidi verso il 370 a. C. Invece porrei la esecuzione di questo heroon di Xanthos nella seconda metà del sec. V (si v. Furtwängler, *Meisterwerke*, p. 220, n. 4; Amelung, *Röm. Mitt.*, 1894, p. 168; Robert, *Die Knöchelspielerinnen*, p. 34).

(4) Op. cit., p. 21 e seg.

nitore recentemente nel Klein [1], il quale attribuì esse figure appunto a quell'Alcamene nominato dal Furtwängler nell'illustrazione dell'idria di Midia.

Prima di tutto deve essere qui menzionata la statua femminile acefala del Museo di Eleusi (Brunn-Bruckmann, n. 536) che, come bene fu dall' Hermann [2] avvicinata alla Nike di Peonio ed alle Nereidi di Xanthos, bene fu dallo stesso Hermann studiata riguardo al suo motivo, motivo per cui la statua doveva alzare con la sinistra un lembo del suo mantello e stringere con la destra abbassata l'altro lembo, motivo del tutto singolare, applicato ad una figura stante e ferma.

Il peplo nella statua aderisce a semplici canali e specialmente nel petto in modo che scarse linee sono da esso rilevate, sì da far apparire il peplo del tutto inzuppato. Onde è che con ragione menziona l'Hermann, accanto a questa statua, la Venere di Fréjus del Louvre e la statua a questa apparentata di Villa Albani (*Einzelverkauf*, n. 1106).

Debbo poi citare due statue che mostrano tra di loro grande affinità: quella berlinese, già edita dal Kekulè [3] e quella Pamphili-Doria fattaci conoscere dall'Amelung [4].

L'Arndt e questi due dotti riconoscono in dette sculture due prodotti della cerchia fidiaca, ma di secondaria importanza. Ora, il trattamento del vestito preludia a quello che si osserva applicato a figure più soavi nella balaustrata e corrisponde appieno, come fu dai suddetti dotti osservato, alle figure femminili drappeggiate dei frontoni del Partenone.

E pertanto questa tendenza nel drappeggio, nota a noi dai vasi del ciclo di Midia, dovrebbe avere un antecedente, per la plastica, nei frontoni del Partenone; per la quale cosa avrebbe veduto giusto il Pottier [5] nell'avvicinare per indirizzo stilistico le figure di Midia alle figure dei detti frontoni, mentre non avrebbe avuto, a mio credere, ragione nel vedere una contemporaneità di queste a quelle.

Per ciò che precede, non mi è forse lecito ammettere questo indirizzo stilistico comune alla pittura e alla scultura, come dovuto allo sviluppo dell'arte attica, piuttosto che all'influsso di una presunta scuola, per di più solo di scultura, della Ionia?

Una conferma della pura atticità di questa tendenza, la vedrei in un altro monumento, ove è appunto espressa questa tendenza, monumento di altra materia purtroppo più rara e più soggetta a distruzione che quelle dei vasi e delle statue e

(1) *Praxiteles*, p. 73 e seg.; *Gesch. der griech. Kunst*, v. II, p. 215 e sgg.

(2) Testo alla tavola di Brunn-Bruckmann. Non mi soddisfa l'attribuzione, ivi espressa, ad Agoracrito.

(3) *Ueber eine weibliche Gewandstatue aus der Werkstatt der Parthenongiebelfiguren*, 1894, e *Die griech. Skulpt.*, p. 101 e sgg.; Brunn-Bruckmann, n. 537 (testo di Arndt); Klein (op. cit., v. II, p. 116 e sgg.). Si v. inoltre il tipo di Afrodite di arte fidiaca presso Amelung, *Bonner Jahrbücher*, 1897, pag. 153 e segg., per cui abbiamo anche una elaborazione del IV secolo in un torso di Gortina studiato da Savignoni (*Monumenti dei Lincei*, v. XVIII, pag. 264 e segg., fig. 38).

(4) *Röm. Mitt.*, 1901, v. XVI, tavv. I, II, p. 21 e sgg.; Brunn-Bruckmann, nn. 538-539 (testo di Arndt: una replica della Scuola Evangelica di Smirne, ivi figurata, è meno barocca nel drappeggio).

(5) *Catalogue*, pag. 1063.

che, pel luogo in cui è stato rinvenuto e pel confronto di altri oggetti artistici, ma di stile e di natura diversa, deve essere ritenuto certamente come lavoro attico.

Intendo parlare dei preziosissimi frammenti in avorio inciso, ritrovati a Koul-Oba ed ora esposti all'Eremitaggio (1). Niuno potrà negare la provenienza ellenica di questi avorî, le cui incisioni raggiungono la più alta cima per bellezza di disegno, tanto che il Kieseritzky (2) esprimeva su di essi un entusiastico giudizio, del tutto analogo a quello espresso dal Winckelmann per l'idria di Midia. Attese le vive comunicazioni commerciali con Atene, ed attesa la grande importazione di prodotti artistici attici nel Bosforo Cimmerio (intendo riferirmi specialmente ai vasi ed agli influssi assai manifesti dell'arte attica nel paese), ne verrebbe di conseguenza il riferimento di questi rivestimenti di avorio alla pura arte attica.

In essi invero non appare nelle figure quel carattere di pesantezza, che è presso altre opere bosforane di carattere attico nei motivi e nelle composizioni, di carattere misto riguardo allo stile, come per esempio nello splendido gorytos da Nicopoli (3).

In questi avorî è l'identico stile con la medesima grazia e delicatezza che si può ammirare nell'idria di Midia. Sul frammento n. 17 (tav. LXXIX), in cui si ha forse una parte della stessa scena dell'idria, il rapimento delle Leucippidi, v'è una quadriga che si può porre a confronto con quella di Polluce presso Midia. Identica è la obliquità del carro, ma ancor più finito e più bello è il disegno nella laminetta di avorio; si osservi a questo proposito la linea superiore del muso dei cavalli non più retta come nella pittura dell'idria, ma ondulata, si osservi infine il collo equino più sottile e più alto. Le donne fuggenti, di cui sono rimasti avanzi, richiamano alla mente, anche pel trattamento del vestito, l'*Ἀγαυή* di Midia.

Ancora più importanti sono i frammenti nn. 1 e 2 (tav. LXXIX) relativi al giudizio di Paride. V'è la solita ricchezza, non barocca tuttavia, degli ornati dei vestiti: Hera ed Afrodite hanno poi il volto quasi di tre quarti di prospetto; Hera con chitone dorico rammenta assai la *Λιπάρα* presso Midia, concordandosi con questa anche nel trattamento a ciocche singole dei capelli e nella forma rotonda più che ovale del viso di prospetto. Athena è di profilo verso destra e, seguendo un tipo a noi noto anche dalla pittura ceramica (4), tiene nella sinistra abbassata l'elmo attico. Come presso Midia, il profilo della gamba scaricata, scevro d'increspature, si stacca sulle linee parallele e verticali della gamba d'appoggio.

Afrodite, presentata quasi di fronte, ci si mostra come un esempio dell'indirizzo

(1) *Antiquités du Bosphore Cimmérien*, edizione S. Reinach, tavv. LXXIX-LXXX. Il Robert (*Marathonschlacht*, pag. 74) disse che questi frammenti facevano parte di una cista, e vide nelle loro incisioni forse l'influsso di Zeuxis. È noto invece come probabilmente questi frammenti facessero parte di una lira.

(2) *Athenische Mitteilungen*, v. VIII, p. 313.

(3) Sul carattere di arte mista nei prodotti di oreficeria nel Bosforo, si v. Furtwängler (*Der Goldfund von Vettersfelde*, 1883, p. 45) ed Hauser (*Die neu-attischen Reliefs*, p. 126, n. 1) il quale, assai brevemente, ma con grande verosimiglianza, sulla base della *pruderie* barbarica e delle tozze proporzioni delle figure, per confronti con monete di Cizico, ascrive alla fabbrica di Cizico opere come il noto gorytos.

(4) Per es.: l'Athena in *Elite céramographique*, v. I, tav. 80; Furtwängler, *Meisterwerke*, fig. 24.

fin qui notato nella pittura ceramica e nella scultura; sotto un mantello essa porta uno scollato vestito leggiero e trasparente sì da lasciar apparire le forme del petto, e solo poche lievissime increspature e l'orlo fanno apparire la esistenza di questo vestito. È l'identica cosa che si può riscontrare per esempio in figure di Midia, in figure della balaustrata; ma qui per diversità di materiale, e quindi di tecnica, non si hanno le frequenti e lievi linee parallele che si scorgono sui corpi di figure femminili nei dipinti vasculari.

Nel frammento n. 11 (tav. LXXIX), appartenente forse ad un altro giudizio di Paride, si ha la riproduzione di un motivo prediletto, quello di alzare un lembo del vestito. La donna poi nel fr. n. 8 (tav. LXXIX) con cofano in mano seduta su roccia, rammenta poi del tutto la Igea presso Midia, pure seduta su roccia.

E così potrei indicare altre facili analogie tra le pitture del nostro gruppo di vasi e questi bellissimi frammenti di avorio, ove alla finitezza della incisione dovevansi aggiungere i sobrî ritocchi di colori di cui traccie sono rimaste, analogia non solo di motivi, ma di stile, sì da concludere ad una contemporaneità [1] e ad una unicità di indirizzo.

Ed in tal modo, anche della incisione attica in avorio si avrebbe un esempio di questo indirizzo che, comune anche alla pittura ed alla plastica, a torto, ripeto, si è voluto attribuire ad un influsso venuto ad esercitarsi in tutti i rami della pretta e fiorente arte ateniese da una ipotetica scuola di scultura jonica.

Per quel che riguarda poi la figura maschile, il Nicole con ragione cita alcune teste efebiche in cui, in modo analogo ai giovanetti di Midia, un'ampia chioma accentua il carattere di delicata giovinezza.

Il Teseo del rilievo berlinese [2] è giustamente citato e raffigurato presso Nicole, ma con maggior ragione è da lui citato l'Ares Borghese del Louvre (Brunn-Bruckmann, n. 63), perchè questa insigne statua, secondo la opinione prevalente, in ispecial modo difesa dall'autorità del Furtwängler, dovrebbe risalire ad un originale di Alcamene [3].

(1) Già il Milchhoefer (art. cit., p. 76) ha avvicinato le lamine di avorio da Koul-Oba ai quattro coperchi di tazze della lista dei vasi del ciclo di Midia, ed ha proposto come data gli anni posteriori alla metà del sec. V. Ciò in coerenza con la esagerata sua cronologia dei vasi attici di bello stile ed in base al cervo d'oro creduto proveniente da Koul-Oba (*Antiquités du Bosphore Cimmérien*, ed. Reinach, tav. XXVI, 1) e posto dal Furtwängler (in Roscher, *Lexicon*, v. I, col. 1771) nella prima metà del V secolo, cervo che sarebbe proveniente dalla stessa tomba in cui si sarebbero trovate le lamine di avorio. Ma il detto cervo che, come pel Milchhoefer fu di base per datare i vasi, pel Furtwängler servì per la data del tesoro di Vettersfeld (*Der Goldfund von Vettersfeld*, p. 17 e seg.), non proviene, come è stato notato dal Kieseritzky (*Strena Helbigiana*, p. 163, n. 1), da Koul-Oba, ma dal commercio, e solo secondo la notizia dei venditori di esso, da Koul-Oba. Così cadrebbe questa base, d'altro lato non sufficiente, per porre verso la metà del sec. V gli avorî, e di conseguenza i vasi nello stile di Midia. Per di più, nell'assieme bizzarro, la cui rappresentazione non è bene spiegata ed il cui uso non è ben designato, siamo proprio obbligati a riconoscere un'opera d'arte antica genuina?

(2) *Beschreibung*, n. 947; Helbig, in *Monumenti dei Lincei*, v. I, p. 673.

(3) *Meisterwerke*, p. 121; *Ueber Statuenkopien in Altertum*, I, p. 43; *Beschreibung der Glyptothek*, n. 212. La connessione con Midia è negata da Hauser, *Berliner phil. Wochenschrift*, 1908, pag. 1478.

Ora, il turbolento dio qui rappresentato, non solo per la chioma che incornicia il volto nervoso e delicato, deve essere posto accanto agli efebi di Midia, ma palesa la medesima tendenza cui Midia seguì, e nelle forme snelle del corpo e nel movimento del corpo stesso slanciato, già serpeggiante, dal capo curvo.

Accanto alla testa dell'Ares Borghese citerei, come palesante il medesimo indirizzo comune alle figure maschili del ciclo di Midia, la bella testa bronzea del Museo di Napoli dalla lunga ed inanellata chioma e così suggestiva nella espressione melanconica del volto grazioso ([1]).

Ed una certa comunanza vedrei pure in un'altra testa, riconosciuta di arte mista peloponnesiaca-attica, del Museo di Berlino, pure dalle libere ciocche di capelli, dallo sguardo sentimentale, dalla piegatura espressiva del capo ([2]).

VI.

Sviluppo dello stile di Midia nel secolo IV.

I varî indirizzi nella pittura ceramica attica della seconda metà del sec. V, come è naturale, hanno il loro ulteriore sviluppo nel secolo successivo. Ho detto sviluppo, ma in realtà, come è da aspettarsi, si dovrebbe parlare piuttosto di un decadimento, attesa la grande perfezione cui essi indirizzi erano già assurti, cui necessariamente doveva seguire il lavoro abituale, la *routine*, e di conseguenza l'esaurimento.

Già prove di questo decadimento si possono scorgere nel sec. V.

Per esempio, i frammenti del Museo di Napoli con la gigantomachia (Heydemann, *Die Vasensammlung zu Neapel*, n. 2664), sebbene tanto belli, e come ho altrove notato ([3]), tanto mirabili, hanno già in sè il germe del decadimento; quelle mosse audaci, quegli scorci, hanno già raggiunto il loro *maximum* e forse l'hanno già sorpassato, sì che in pitture posteriori non si farà che esagerare dapprima e poscia ripetere con monotonia i varî motivi, in modo da rendere ben manifesto il lungo uso che di essi si era già fatto attraverso tutta la ceramica anteriore. Così nel gruppo di quei vasi in cui ricorre di frequente il giudizio di Paride, abbiamo altrove osservato, nei crateri di Bologna e di Siracusa di Teseo, essersi iniziato quel processo di decadimento per cui, come si ha campo di vedere in altri esempî, quello stile, già degno d'ammirazione nelle tre idrie di Berlino, di Suessula, di Palermo col giudizio di Paride, ed in quella di Cadmo, si cristallizza in un modo affatto convenzionale.

Solo l'indirizzo miniaturistico, sviluppatosi tardi nello scorcio del secolo, non ci ha offerto ancora esempî di un decadimento; tuttavia, segno precursore di questo, vediamo già nell'esagerata tendenza nel rendere troppo tenere e soavi le figure.

([1]) Brunn-Bruckmann, n. 323; *Guida del Museo Nazionale di Napoli*, n. 851 [Sogliano].
([2]) Brunn-Bruckmann, n. 504, con testo di Arndt; Furtwängler, *Meisterwerke*, p. 508, n. 2.
([3]) *Oesterreische Jahreshefte*, v. X, 1907, p. 258 e seg.

Ma subito anche per questo indirizzo sorge il momento della decadenza, ed i primi esempî che ora cito, ne portano chiari i contrassegni.

È un'opera già da lungo tempo nota, ma solo dalla sua più recente pubblicazione conosciuta nel suo giusto valore, quella che apre la serie delle pitture edite, le quali possono essere considerate come esempî di ulteriori trasformazioni dello stile di Midia. Solo mediante la esattissima riproduzione del Reichhold nell'opera *Die Griechische Vasenmalerei* (tav. IV e fig. 13), si è in grado di prendere in esame dal punto di vista stilistico il cratere palermitano di Faone [1]. Il Furtwängler, pur non disco-

Fig. 13. — Lato posteriore del cratere palermitano di Faone.

noscendo i legami che avvincono le pitture di questo cratere a quelle dell'idria di Midia, ha ben messo in chiaro la speditezza del pennello, non più ubbidiente allo sforzo accurato del pittore, di rendere secondo il proprio ideale i contorni e le forme delle figure, ma tracciante queste figure con meccanismo, prodotto di una lunga pratica. Egli non si peritò pertanto di ascrivere alla tarda mano del pittore dell'idria londinese il dipinto di questo cratere che egli pose contemporaneo alla recita del Faone di Platone comico (*Sch. Arist.*, *Pluto*, v. 179) avvenuta nel 390 a. C.

Consentendo con questa data, ed anzi essendo più propenso ad abbassarla forse anche di qualche anno, non vedrei d'altro lato col Furtwängler e col Nicole nel cratere palermitano l'opera tarda di Midia.

[1] Tav. 59, testo del Furtwängler, p. 296 e seg. La provenienza di questo cratere da Girgenti non è certa: *vermutlich aus Agrigent*, disse il Gerhard nel testo ai suoi *Antike Bildwerke*, p. 301. Il Furtwängler lesse bene *Φάων καλός*, ma fu preceduto in questo dal Milchhoefer, come appare dalla n. 53, p. 63 del suo articolo più volte citato. Alla bibliografia data dal Furtwängler si aggiungano Rizzo (*Mon. dei Lincei*, v. XIV, p. 13) e Milani (testo ai *Mon. del Museo di Firenze*, pp. 9, 10); Ducati, in *Ausonia*, v. I, p. 44, n. 5; Nicole, p. 88, n. 8, p. 92 e seg., tav. VI, 1.

Giustamente il Furtwängler osservò che lo sguardo di Faone non è diretto verso la figura femminile a destra, ma è come perduto nel vuoto.

Un artista, quale si palesa l'autore dell'idria londinese, non credo che si trasformi talmente in un artigiano, da esprimere un dipinto in cui evidente è la riproduzione non più sentita con coscienza artistica di dati motivi, espressi con un dato indirizzo già coi segni di non breve uso e però di decadimento.

Midia ci si appalesa nell'idria londinese come un artista che ha saputo vincere le difficoltà di trasportare, senza guastarlo, l'indirizzo miniaturistico, proprio dei piccoli vasi, in un grande vaso. L'idria londinese, in cui egli ha raggiunto questo fine, non può essere se non il frutto di una serie di tentativi, un'opera della piena maturità artistica in cui egli, orgogliosamente, al contrario di ciò che si osserva in questa ceramica della fine del V secolo, quasi tutta anonima, ha posto il proprio nome [1].

Fallace pertanto ritengo l'attribuzione a lui di un'opera di così palese decadimento quale il cratere di Faone, a lui che si deve giudicare il migliore rappresentante dello stile miniaturistico. Dietro Midia saranno venuti altri ceramisti, che ben presto, pel decadimento, che anche negli altri indirizzi di pittura ceramica si nota alla fine del secolo V, avranno sempre più trasformato questo stile, che esige per principio un lavoro attento e minuzioso, in uno stile di convenzione.

Tra questi ceramisti posteriori a Midia annovererei anche l'autore del vaso di Faone.

Le pieghe negli abiti femminili di stoffa leggiera non sono condotte più secondo la pura regolarità coscienziosa dei vasi di Midia; si cerca di ottenere con minore sforzo lo stesso effetto, ma tutto tradisce il lavoro di *routine* e pertanto frettoloso, per di più tale effetto si vuole accentuare coprendo di vernice nera diluita alcuni degli intervalli tra piega e piega. E con vernice più o meno oscura si accentua il profilo delle poppe in cui le pieghe non sono convergenti al capezzolo, ma sono tondeggianti; questo conforme al metodo skiagrafico di cui esempî anteriori sono a noi noti e che comincia ad esser maggiormente seguìto in questa ceramica seriore.

Quasi evanescenti cominciano ad essere i profili, esageratamente graziosi ed assai freddi; troppo tondeggiante è il contorno del volto in Faone. E più esageratamente lunghe sono le linee orizzontali indicanti le ciglia e le sopracciglia, ed il mento è troppo tondo variando tra un'anormale grandezza ed una opposta bassezza.

Una palese somiglianza nel rendimento delle teste ha il cratere palermitano con l'opera firmata in insolita maniera da Nicia, cioè col cratere già Tyszkiewicz con rappresentanza riferibile a lampadodromia [2].

Il rendimento dell'occhio è tal quale nei due vasi, lungo e sottile a linee parallele del sopracciglio denotanti uno schematismo convenzionale; eguali sono le linee

(1) Si v. Ducati, in *Ausonia*, v. I, 1906, p. 44, n. 5.

(2) È ora al Museo Britannico. (Froehner, *Collection Tyszkiewicz*, 1898, t. XXXV). La rappresentazione si riferisce non già ad una lampadodromia, quale ci è nota da Pausania (I, 30, 2), come vuole il Froehner, ma ad una lampadodromia anteriore, quale ha potuto ricostruire il Foucart (*Revue de philologie*, 1899, pp. 112-116. Si v. il riassunto presso Daremberg e Saglio, (*Dictionnaire des antiq.*, *Lampadodromia*, art. di Martin). Per la strana firma del ceramista: *Νικίας Ἑρμοκλέους Ἀναφλύστιος ἐποίησεν* e pel nome della *φυλή* vincitrice *Ἀντιοχὶς* scritto sul diadema del vincitore, sarei pertanto indotto a ritenere in questa pittura un accenno ad una determinata lampadodromia, di cui

del naso e della fronte e la forma del mento. Il profilo e la pettinatura della Nike senz'ali presso Nicia, il suo vestito a pieghe rotte e curveggianti rammentano assai ciò che di analogo si osserva nella ninfa a sinistra di Faone col piede sinistro sollevato. Così i capelli sono trattati qui e là a masse nere con spazî intermedî; tuttavia nel cratere palermitano questi spazî sono sfumati, nel vaso firmato sono del color dell'argilla.

Ma forse queste somiglianze non si debbono ad altro che ad un sincronismo di espressione disegnatoria di due vasi, tuttavia d'indirizzo stilistico diverso. Può darsi benissimo che Nicia abbia adornato anche il cratere di Faone, secondo appunto quell'indirizzo miniaturistico che esigevano le rappresentazioni del leggiadro corteggio di Afrodite e della femminea figura di Faone. Ma confesso tuttavia che manca la base sufficiente per potere, con bastante sicurezza, sostituire al nome di Midia quello di Nicia pel cratere di Faone.

Così pure, se palese somiglianza anche pei motivi mostra questo cratere con quello viennese adorno del giudizio di Paride [1], e se pertanto ambedue i vasi possono essere usciti da una medesima officina, tuttavia il pretto indirizzo miniaturistico seguìto nella pittura del cratere palermitano non è totalmente comune a quello del cratere viennese.

E pertanto, in base a quei caratteri di decadimento che accomunano questi due crateri, del tutto contemporanei tra di loro, crederei giustificato vedere nel cratere di Faone ed in quello viennese quell'identico parallelismo che si nota tra l'idria di Midia e quella di Carlsruhe.

Non solo contemporaneità di esecuzione, ma perfetta analogia di contenuto presenterebbe un lebete matrimoniale di Atene edito ultimamente dal Brückner (op. cit., t. VII, p. 107; Collignon e Couve, n. 1575, t. XLVII), ove la giovine sposa cui si portano i regali del mattino, sta in atteggiamento simile alla Crise del cratere di Faone. Questo lebete è già stato posto dal Nicole nella sua serie di vasi del ciclo di Midia al n. 13 a p. 88.

Un ulteriore passo verso decadimento e negligenza più grande ci è offerto da un cratere a calice, adorno di figure espresse con grande frettolosità sì da formare uno schizzo pittorico. Desso cratere di Tanagra, edito recentemente dal Per-

---

Nicia, appartenendo alla stessa φυλή del vincitore, ha voluto fissare un ricordo riproducendola in un suo lavoro ceramico. Per lo stile e pel contenuto altre opere poi si collegano con quella di Nicia; cito: pelike dalla Crimea (*Ant. du Bosph.*, t. 63, 4, 5); cratere di Aquisgrana (*Jahrbuch d. Instituts*, 1892, p. 149); due vasi presso Tischbein (*Coll. of engravings*, v. II, t. 25; v. III, t. 48).

[1] *Wiener Vorlegeblätter*, S. E., t. XI = Nicole, figg. 17 e 18, p. 87, n. 24 e p. 95. Alla scena del giudizio di Paride, che occupa il maggior spazio del vaso, corrisponde sul lato posteriore una accolta di divinità. Il giudizio di Paride ha quasi una composizione frontonale ed è limitato dalle figure di Helios e di Selene. Sotto il bagliore dei ricchi ornamenti si palesa una povertà artistica di espressione e di composizione. L'autore di questa pittura è un *routinier* che lavora secondo vieti intendimenti e vieti schemi. Per la monotonia dei motivi menziono la perfetta somiglianza di quello di Athena su di un lato con quello di Afrodite sull'altro, quelli di Hera (?) e di Latona (?), donne sedute, nel lato posteriore. La Hera (?) del giudizio di Paride (donna in piedi di fronte con la testa ora scomparsa) nell'atteggiamento e nel drappeggio rammenta l'Afrodite Pamphili.

drizet ([1]), ci presenta una pompa nuziale con la curiosa particolarità del gettito delle scarpe, e ben può essere stato eseguito nel IV secolo inoltrato.

Passando ora ad un altro genere di rappresentazioni espresse nel ciclo di Midia, le belle figure dei quattro coperchi di tazza (nn. 5-8) e del lebete matrimoniale ad essi anteriore, hanno le loro compagne più negligentemente espresse in vasi seriori.

Appunto una scena di *ἐπαύλια*, condotta seguendo uno schema, che diverrà banale in tal genere di rappresentanze, adorna un lebete che, scopèrto nella Crimea, è ora all'Eremitaggio ([2]).

In questo vaso provvisto di doratura, una donna, la signora, è seduta di fronte con due Eroti a ciascun lato; all'intorno sono altre donne, le serventi, in piedi con oggetti, mentre la scena è chiusa sì a destra che a sinistra da una donná volante con alabastron: le ali di queste donne riempiono parte del lato posteriore del vaso ove sono due figure ammantate più negligentemente espresse. È infine il solito schema, studiato dal Brückner, che si riproduce su vari vasi di tale torma e di forma eguale apoda di cui numerosi esempî sono al Museo di Atene.

Ma in questo vaso dell'Eremitaggio il disegno non è, come negli altri vasi, condotto secondo un puro meccanismo della mano e così lontano da ogni pretesa artistica; esso si palesa ancora buono e degno di essere posto nelle vicinanze del gruppo di Midia. La sposa seduta assomiglia assai alla Callisto di un coperchio di tazza ruvestino (n. 5), la quale tuttavia è di profilo, il piccolo Erote a destra è uguale del tutto all'Erote su altro coperchio di tazza (n. 8). E pertanto vicino a questi due vasi editi nel *Bullettino napolitano* si può porre questo lebete anche per l'aspetto delle ragazze e per gli oggetti da loro portati. Solo per l'aspetto più slanciato delle figure e per una certa schematizzazione che già si comincia a scorgere e per cui non appare più quella freschezza di concepimento e di esecuzione come nelle opere di Midia, riterrei quest'anfora già appartenente al IV secolo.

Un altro esempio di simili scene di *ἐπαύλια* ci è offerto da un vaso, di forma simile a quella del lutroforo, proveniente da Benghazi (Cirenaica) al Museo del Louvre ([3]). Qui si ripetono le medesime figure, tuttavia, essendo più stretto lo spazio attorno lo snello vaso, una sola fantesca a ciascun lato della padrona è riprodotta e solo una figura ammantata adorna il lato posteriore. Dalla riproduzione, certo infedele, della *Elite* si può dedurre che v'è già un intirizzimento nella esecuzione, maggiore assai che nell'anfora di Crimea. Qui le figure sono piuttosto tondeggianti.

In confronto coi quattro coperchi di tazza del gruppo di Midia cito la rappresentazione del tondo coperchio di una pisside ([4]) che, se mostra già uno stile di convenzione e d'incipiente negligenza, tuttavia non è ancora vicina alle banali scene di

([1]) *Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική*, 1905, t. 6 e 7. È al Museo Nazionale di Atene (Collignon-Couve, *Catalogue*, n. 1341).

([2]) Stephani, *Die Vasensammlung*, n. 1811; *Antiquités du Bosphore*, ediz. S. Reinach, t. XLIX = *Elite céramographique*, v. IV, t. XXXIII,a.

([3]) *Elite céramographique*, v. IV, t. 33.

([4]) Dall'Attica. Berlino (Furtwängler, *Beschreibung*, n. 2720). Furtwängler, *Sammlung Sabouroff*, t. 64.

gineceo su coperchi di tazze e di pissidi posteriori. La composizione è già divenuta monotona per ripetizioni dei motivi e per mancanza di collegamento tra figura e figura per ciò che riguarda l'azione.

Lo stile poi si mostra come un ulteriore sviluppo di quello della graziosissima lekythos ariballesca già Sabouroff con tre donne al bagno (n. 27).

Lo stile invece è di piena decadenza su altri vasi palesanti un ulteriore sviluppo nell'intirizzimento e nella convenzione. Citando per ora alcuni esempî con scene attinenti al gineceo, debbo prima notare che non mai, come in questo periodo di decadimento, come del resto era da aspettarsi, tale produzione negligente è così numerosa e così varia. Nè si deve stupire se dopo questa constatazione solo un numero piuttosto piccolo di tali vasi sarà da me menzionato. Citando solo quei vasi noti da pubblicazioni, debbo per questa ragione passar sotto silenzio la schiera assai forte dei vasi inediti delle varie collezioni, inediti appunto per essere privi di pregio artistico e pel contenuto delle loro pitture privo d'interesse.

Nei vasi seriori con scene allusive per lo più al matrimonio, quasi sempre si ritrova lo schema della donna fuggente degenerato dalle soavi figure fuggenti del ciclo di Midia. È quello schema di donna che fugge, il quale si riproduce in vasi di questa età accoppiato o ad un grifone cavalcato dall'inseguitore ([1]) o ad un Eros ([2]) o ad un giovane orientale ([3]).

Del resto in queste scene di gineceo i motivi si ripetono e sono del tutto simili a quelli dei vasi precedenti, e la ripetizione loro stucchevole, il convenzionalismo del disegno, la freddezza di contenuto nelle composizioni slegate sono i principali caratteri di questo gruppo di vasi. Indarno in uno di essi, in una pisside, si è voluto rianimare l'ambiente mediante l'innesto di una rappresentazione mitologica rara: Latona a Delo. Indarno in un'altra pisside si è voluto porre la riproduzione di un corteggio nuziale e di un altro momento caratteristico del matrimonio; tutto rimane sempre monotono e lontano da ogni pregio artistico.

Ecco i vasi a me noti di questa serie:

1. Pisside, da Eretria. Atene. Collignon e Couve, *Catalogue*, n. 1962. *'Εφημερὶς ἀρχαιολογική*, 1902, tt. 5 e 6.

([1]) Idria da Panticapeo, all'Eremitaggio (Stephani, *Die Vasensammlung*, n. 2718. *Compte-Rendu, Atlas*, 1868, t. IV): una donna che fugge agita il timpano, motivo che si riscontra in analoghe composizioni, per es. in *Compte-Rendu*, 1874, t. II, 3 — ivi, 1867, p. 48. — Su tre pelikai, tutte dalla Crimea ed ora all'Eremitaggio la rappresentanza è limitata alla donna ed all'inseguitore su grifone: 1. Stephani, n. 2083. *Antiquités du Bosphore*, t. 58, 3, 4; 2. Stephani. n. 2079, ivi, t. 58, 5, 8; 3. *Compte-Rendu, Atlas*, 1874, t. II, 3.

([2]) Eros a cavallo in pelike dalla Crimea ora all'Eremitaggio (Stephani, n. 1936. *Antiquités du Bosphore*, t. 65, 3) ed in anfora da Panticapeo, pure all'Eremitaggio (*Compte-Rendu*, 1867, p. 48). Eros è volante in questi tre vasi: pelike da Panticapeo, all'Eremitaggio (*Compte-Rendu*, 1875, t. III, 6). Idria della Biblioteca nazionale di Parigi (De Ridder, *Catalogue*, n. 412, fig. 67). Idria da Camiro (ivi, n. 452, t. XVIII). Più diligentemente espresso, ma pur tuttavia sempre posteriore al ciclo di Midia, è il gruppo su di un ariballo di Londra (*Catalogue*, v. III, E, 702; Nicole, fig. 19) che a torto le Smith ed il Nicole (p. 98) hanno voluto giudicare come espresso nello stile di Midia.

([3]) Pelike dell'Eremitaggio (Stephani, n. 1814. *Compte-Rendu*, 1868, p. 72). Idria dalla Cirenaica (De Ridder, op. cit., n. 454, t. XVIII).

Lo Stais (ivi, pp. 130-136) ha dato la spiegazione della rara scena attorno alla grande pisside che è sormontata da una minore.

2. Pisside, da Eretria. Atene. Collignon e Couve, *Catalogue*, n. 1959. *Journal of Hellenic Studies*, 1903, p. 133 (Lorimer); meglio in Brückner (op. cit., t. V, 1, p. 88).

Rimando al testo del Brückner più che a quello del Lorimer (ivi, p. 132 e segg.) per la giusta spiegazione della curiosa rappresentanza. Il disegno è schizzato come nel vaso edito da Perdrizet.

3. Pisside, da Tebe. Atene. Collignon e Couve, *Catalogue*, n. 1957. Heydemann, *Griechische Vasenbilder*, t. IX, 1.

4. Pisside, da Atene. Stackelberg, *Die Gräber der Hellenen*, t. 27.

5. Pisside, del Museo Britannico. Walters, op. cit., v. I, t. XLII, in basso.

6. Coperchio di tazza, da Panticapeo. Eremitaggio. Stephani, *Die Vasensammlung*, n. 1809. *Compte-Rendu, Atlas*, 1881, t. III, 1, 3.

7. Coperchio di tazza da Montefortino (Marche). *Monumenti antichi dei Lincei*, 1899, v. IX, t. XII, 7, 7*a*.

8. Vaso tondo con coperchio ad alte anse, dalla Crimea. Eremitaggio. Stephani, *Die Vasensammlung*, n. 1812. *Antiquités du Bosphore*, t. 52.

Questo vaso riproduce il solito schema di rappresentazioni di *ἐπαύλια* dei lebeti matrimoniali di cui sì ricco è il Museo di Atene.

9. Lutroforo, da Atene, già coll. Fauvel. Stackelberg, *Die Gräber der Hellenen*, t. 30.

10. Frammento, da Atene. Benndorf, *Griech. und Sicil. Vasenbilder*, t. 37, 7.

11. Frammento, dalla Crimea. Eremitaggio. *Materiali di archeologia russa* (in russo), 1892, I, p. 28.

Come alle tenere figure femminili, riunite in pacifici gruppi su vasi del ciclo di Midia, debbonsi considerare come tarde derivazioni le convenzionali figure dei vasi testè enumerati, così dopo le focose composizioni, ma pur sempre piene di soavità, esprimenti il corteggio femminile di Dioniso dei vasi di detto ciclo di Midia, si possono annoverare varî esempî in cui le qualità migliori cedono il posto all'intirizzimento di disegno ed alla banalità di motivi.

Ed anche un bel coperchio di tazza con la non comune rappresentanza di Dioniso bambino portato da un Sileno ad una Ninfa in mezzo ad uno sfrenato thiasos, pur nelle arditezze dei movimenti, mostra già incipiente il processo di decadimento in una negligenza già palese di espressione, in ripetizioni di motivi. Intendo parlare del coperchio di tazza da Jouz-Oba ora all'Eremitaggio [1] che, a mio avviso, manifestandosi già dell'incipiente secolo IV, può stare rispetto al coperchio di tazza di Odessa (n. 10) nel medesimo rapporto che sta il cratere palermitano di Faone all'idria di Midia.

Ma ben più intirizzite e negligenti si mostrano le figure dionisiache su altri vasi, pertanto posteriori e contemporanei invece coi vasi sopra citati di scene di gi-

[1] Stephani, n. 2007. *Compte-Rendu, Atlas*, t. II, 1-4.

neceo, coi quali hanno comunanza di disegno ed analogie di motivi. I vasi, che ora cito, d'altra parte possono ben essere messi accanto alle scene dionisiache, adornanti i lati più negligenti dei vasi raggruppati dal Furtwängler sotto il nome di vasi di Kertsch, vasi del pieno secolo IV, e molti punti di contatto presentano coi vasi italioti di analogo contenuto.

1. Pelike, dalla Crimea. Eremitaggio. Stephani, n. 1788. *Antiquités du Bosphore*, t. 63, 1, 2, 3.

2. Pelike, dalla Crimea. Eremitaggio. Stephani, n. 2073. *Antiquités du Bosphore*, t. 56, 1.

3. Pelike, dalla Crimea. Eremitaggio. Stephani, n. 2165. *Antiquités du Bosphore*, t. 56, 2.

4. Pelike, dalla Crimea. Eremitaggio. *Compte-Rendu*, 1875, t. IV, 4, 5.

5. Pelike, dalla Crimea. Eremitaggio. *Compte-Rendu*, *Atlas*, 1875, t. III, 3.

6. Pelike, dalla Crimea. Eremitaggio. *Compte-Rendu*, *Atlas*, 1875, t. III, 1.

7. Pelike, dalla Cirenaica. Biblioteca Nazionale di Parigi (De Ridder, *Catalogue*, n. 409, t. XVI).

8. Oinochoe, dalla Crimea. Eremitaggio. Stephani, n. 2074. *Antiquités du Bosphore*, t. 60.

9. Coperchio di tazza, dalla Crimea. Eremitaggio. Stephani, n. 1983. *Compte-Rendu*, *Atlas*, 1862, t. I, 3.

La figura di Dioniso nudo e seduto, solita in questi vasi, è qui trasportata in mezzo a figure delle rappresentanze di gineceo.

10. Tazza, dalla Crimea. Eremitaggio. *Compte-Rendu*, 1869, t. IV, 11.

Nel centro è una testa di Sileno, attorno alla quale sono le figure del thiasos dionisiaco.

Agli ariballi del ciclo di Midia altri susseguono adorni con minor cura, con più accentuato manierismo. Apre la serie un ariballo noto da molto tempo, ma degnamente riprodotto solo in questi ultimi anni dal Reichhold:

Ariballo, dalla Basilicata. Museo Britannico. *British Museum Catalogue*, v. III, E, 695. Ultima ed esatta riproduzione in Furtwängler e Reichhold, op. cit., t. 78, 3 = Nicole, t. VII, 2.

Bibliografia presso Furtwängler, testo all'op. cit., S. II, p. 100; Milchhoefer, op. cit., p. 60, n. 15; Nicole, p. 87, n. 1, p. 97.

La spiegazione già espressa dallo Jahn [1], seguita dal Wolters [2], ed ammessa da ultimo dal Furtwängler e dal Nicole, riguardo al contenuto di questo vasetto, mi sembra la più probabile: sul cammello sarebbe un re orientale o meglio un signore in mezzo ad un festoso sèguito. Lo Smith vede invece Dioniso nella figura sul cammello.

Mercè la esatta riproduzione del Reichhold (fig. 14) si può giudicare questo ariballo come una opera ceramica perfettamente sincrona al cratere palermitano di

(1) *Vasen mit Goldschmuck*, p. 9.
(2) *Athenische Mitteilungen*, 1892, p. 436.

Faone. Il rendimento delle faccie, e specialmente dell'occhio, è singolarmente analogo in questi due vasi. V'è invece una divergenza voluta, a mio giudizio, dalla diversità di superficie dei due vasi; tale divergenza si appalesa nel rendimento dei vestiti. Nel cratere v'è uno sforzato effetto raggiunto mediante linee frettolosamente espresse; nel piccolo ariballo le fittissime pieghe delle danzatrici, in alcuni punti più fitte che altrove, palesano il manierismo ancora accurato del ciclo di Midia, ma un manierismo ultra-spinto.

Età recente di esecuzione per questo ariballo è palesata anche dalla imboccatura sua espansa.

Fig. 14. — Ariballo del Museo Britannico.

E, come accanto al cratere di Faone ho menzionato un vaso firmato, cioè il cratere di Nicia, così vicino all'ariballo londinese menziono quello firmato da Xenophantos [1]. Questo celebre vaso presenta appunto quelle figure di orientali in caccia che sì profonda analogia hanno con le figure di orientali nel corteggio del signore su cammello dell'ariballo di Londra. Pertanto detto ariballo firmato, anche per tale avvicinamento, deve essere stato eseguito nel IV secolo, la quale età pure la sua tecnica doppia a rilievo ed a pittura chiaramente significa.

Ed altri ariballi e lekythoi ariballesche sono qui da menzionare come prette derivazioni dal ciclo di Midia, esenti da quelle qualità di stile e di tecnica che sono

[1] Da Panticapeo, all'Eremitaggio. Stephani, *Die Vasensammlung*, n. 1790 *Antiquités du Bosphore*, ed. S. Reinach, tt. 45, 46; ivi, a p. 97 è raccolta un'ampia bibliografia. Da aggiungere: Milchhöfer, op cit., p. 62, n. 39. S. Reinach, *Répertoire des vases*, v. I, p. 23; S. Reinach, nei *Monuments et Mémoires Piot*, v. X, p. 42; Furtwängler nel testo alla *Gr. Vasenmalerei*, S. II, p. 210, n. 4 (IV secolo, pel rendimento della palmetta).

speciali del più caratteristico gruppo di vasi del IV secolo, del gruppo che il Furtwängler disse di Kertsch.

Lekythoi ariballesche.

1. (da Atene). Berlino (Furtwängler, *Beschreibung*, n. 2706). — *Archäologische Zeitung*, 1873, t. IV. — Lueders (ivi, p. 49 e segg.). — Milchhöfer, op. cit., p. 60, n. 21 *a*; Nicole, p. 86, n. 15.

Sarei incline a riconoscere nel giovane seduto tra due donne e quasi sordo alle esortazioni di Eros, il personaggio di Faone. Ed appunto l'aspetto di questo giovane è assai simile a quello di Faone sul cratere palermitano.

2. (dall'Attica). Già coll. Rampin, ora coll. Banville a Parigi. — *Revue archéologique*, 1875, t. XVII, 3, t. XX. — Collignon (ivi, p. 75). Rayet e Collignon, op. cit., p. 254; Milchhöfer, p. 60, n. 21 *e* — Brückner, op. cit., p. 115.

Due donne sono dinanzi ad una stele, ad un altare con una divinità cui è scritto accanto il nome di EYNOMIA. Come si esprime il Brückner, qui è il ringraziamento ad Afrodite pel matrimonio compiuto.

Lo stile di questo vaso è simile a quello su di un lebete matrimoniale di Atene, edito dal Brückner (*Athenische Mitteilungen*, 1907, t. VIII, p. 108, Collignon e Couve, n. 1233).

Ariballi.

3. Bruxelles, Museo *du Cinquantenaire*. — Nicole, t. VII, n. 3, p. 87, n. 6, p. 99 (descrizione di De Mot).

Due donne con thymiaterion ai lati di un cavallo, dietro il quale è un efebo poggiato a due aste.

L'imboccatura dell'ariballo è piuttosto espansa, ma meno che nell'ariballo cosiddetto di « Sardanapalo ».

Il trattamento dei vestiti muliebri e le forme del bianco cavallo palesano età seriore rispetto all'idria di Midia.

4. (da Ruvo). Ruvo, coll. Iatta. — *Bullettino napolitano*, v. III, t. I, 3, 4. — Milchhöfer, n. 31. — Ducati, in *Ausonia*, v. I, p. 44, n. 5. — Nicole, p. 87, n. 23.

Gruppo di Dioniso e di Arianna con Eros e due Menadi.

5. (da Cleonai). Atene, Museo Nazionale (Collignon e Couve, n. 1944). — Benndorf, *Griech. und sicil. Vasenbilder*, t. 31, 4, p. 59. — Milchhöfer, p. 60, n. 22. — Ducati, in *Ausonia*, v. I, p. 44, n. 5. — Nicole, p. 87, n. 22.

Epifania della dea Afrodite su carro tratto da Eroti. Il Benndorf richiama la nota ode di Saffo.

6. (da Cipro, Polis tis Chrysochou). Museo Britannico (*British Museum, Catalogue of vases*, v. III, E, 699). — *Journal of Hellenic Studies*, 1890, t. IV. — Milchhöfer, p. 61, n. 24. — Walters, op. cit., v. II, p. 43. — Nicole, p. 86.

La scena si riferisce ad una divinità (Afrodite) ed al suo amato in abbigliamento di pastore (Anchise forse; pel Walters è Adone).

A me questo vasetto pare uno sviluppo ulteriore della lekythos ariballesca già Sabouroff con donne al bagno (n. 29). L'osservazione fatta per l'ariballo col dinasta asiatico su cammello pel rendimento dei vestiti, rispetto al panneggio sul cratere di Faone, vale per questo piccolo vasetto.

7. (da Kertsch). Eremitaggio. *C. R.*, *Atlas*, 1876, t. V, n. 18. — Ducati, in *Ausonia*, v. I, p. 44, n. 5. — Nicole, p. 87, n. 7.

8. (da Ruvo). Carlsruhe. Fürtwängler e Reichhold, t. 71, n. 1 = Nicole, t. VIII, 3, p. 149 e segg.

Raccolta dell'incenso.

Una serie ben più numerosa di ariballi e di lekythoi ariballesche, dovrei menzionare come di perfetto sviluppo dai vasi or ora enumerati; ma le qualità precipue del ciclo di Midia vanno in essi esemplari affievolendosi ed altre qualità subentrano e si fanno preponderanti, quelle cioè del gruppo di vasi di Kertsch [1].

Ma ancora altri prodotti debbo menzionare pertinenti ai primi anni del sec. IV e di pretta derivazione dal ciclo di Midia.

Pagine addietro ho accennato come nei piccoli vasetti l'indirizzo miniaturistico, dopo di aver raggiunto l'apogeo di sua espressione negli ultimi decennî del sec. V, doveva cadere naturalmente in un eccesso; e difatti sotto il pennello dei ceramisti, non più all'altezza dei loro predecessori, le figure di questi piccoli vasi acquistano una esagerata soavità, una grazia troppo spinta, un aspetto troppo fanciullesco.

Esempî belli di questo ci sono offerti da due soavissime oinochoai a noi note da pubblicazioni recenti e che mi sembra debbansi connettere strettamente tra di loro.

1. (da Randazzo). Coll. Vagliasindi. — *Monumenti dei Lincei*, v. XIV, p. 75 e segg. (Rizzo), t. V.

La scena, dottamente illustrata dal Rizzo, ci presenta la lotta tra i Boreadi, figure efebiche troppo delicate, e le Arpie troppo graziose.

2. (da Atene). Monaco, coll. Arndt. — Nicole, fig. 16, p. 90 e segg.

Un concorso musicale: il citarista ha figura troppo giovanile; sembra un fan-

[1] Così, per esempio, i due ariballi del Museo Britannico (*Catalogue*, v. III, E, 703; Nicole, fig. 20; E, 705; Nicole, fig. 39) che Smith e Nicole hanno voluto porre nel ciclo di Midia.

ciullo, anzi una fanciulla. Con disinvoltura, frutto di lunga pratica, sono espresse le linee del vestito della Nike seduta che sta ad ascoltare il suono.

Cito poi tre piccole tazze strettamente connesse tra di loro e manifestanti questo esagerato impiccolimento, tuttavia qui forse in parte voluto [1].

1. (da?). Già coll. Barone a Napoli. — *Bullettino napolitano*, n. s., VI, t. 4.

A). La testa tagliata di Orfeo dà oracoli. B). Due donne con la lira e la fascia della lira di Orfeo.

2. (da Ruvo). Ruvo, coll. Iatta. — Gerhard, *Auserlesene Vasenbilder*, t. XI, 2.

A). Posidone batte la roccia col tridente; Amimone. B). Posidone insegue Amimone.

3. (da Ruvo). Ruvo, coll. Iatta. — *Bullettino napolitano*, n. s., V, t. 12, 2.

A). Fanciulla che offre una corona ad un fanciullo pugilista. B). Due fanciulli, uno da atleta, l'altro da pedotriba.

Alle tre tazzette aggiungerei poi il frammento di vaso da Taman all'Eremitaggio (*Compte Rendu*, *Atlas*, 1870-71, t. VI, 7) con Ermete (...μης) ed Igea (Ὑγίεια).

Questi vasetti si possono considerare come prette derivazioni da vasi, quali la tazzetta di Xenotimo ed il nappo con Nereo e le Nereidi (*Antike Denkmäler*, v. I, t. 59, 1 e 2). Le figure sono riprodotte con un accento del tutto infantile; ma ciò che sorprende è che, ad ornamento di uno di questi piccoli vasi, che esigono una pittura consona alla loro piccolezza, si sia scelto, nella tazzetta n. 1, un argomento a mio avviso del tutto inadatto. In questo, oltre che nello stile, vedrei un segno di decadimento.

Nella terza di queste piccole tazze, assai più convenientemente, vediamo piccoli fanciulli in scene di palestre, e però questa tazzetta ruvestina meglio delle altre deve essere, così io credo, pregiata, perchè in essa e forma e pittura assai bene armonizzano. E pertanto questa tazzetta si può annoverare come uno dei più begli esempî di rappresentazioni fanciullesche di cui si piacque di adornare i piccoli vasi, specialmente le minuscole oinochoai (παίγνια), l'arte ceramica del IV secolo.

Ma i caratteri del ciclo di Midia, accoppiati all'aspetto troppo fanciullesco delle figure dei vasi suddetti, si possono osservare nei seguenti cinque vasi:

1. Ariballo, da Atene. Atene, Museo Nazionale. Collignon e Couve, *Catalogue*, n. 1942. — *Archäologische Anzeiger*, 1896, p. 36. — Arndt, *Glyptothèque Ny-Carlsberg*, testo, p. 88. — Roscher, *Lexikon*, v. III, p. 1330, fig. 4.

De Witte (*Arch. Zeitung*, 1867, p. 64 e seg.). — Milchhöfer (op. cit., p. 61, n. 25). — Pernice, Robert, Engelmann (*Arch. Anzeiger*, 1896, p. 36 e seg.). — Arndt (op. cit.). — Couve (op. cit.). — Sieveking (in Roscher, *Lexikon*). — Nicole, p. 86, n. 14.

Giovine donna (*HΓ*, *sic*), erma di Athena, Eros appoggiato a Paride seduto, Athena con grande serpente. La singolare scena, che ci offre la pittura di questo ariballo, non ha avuto ancora una soddisfacente spiegazione. Il De Witte vi riconosceva Pelope vittorioso incoronato da Athena; il Pernice non arrivò ad un risultato positivo ed emise la ipotesi, o che qui fosse una contaminazione di varî tipi senza

[1] I fondi delle tazze sono lasciati senza pittura.

la espressione di una scena determinata, o che la pittura si riferisse ad un mito determinato, forse ad un momento in cui Elena vede Paride per la prima volta.

Ingegnosa assai è la spiegazione del Robert, che vi vede la rappresentanza di una situazione simile a quella di Eracle al bivio tra *ΠαρΗΓορος* ed Athena. Mera ipotesi priva di base è quella di Engelmann, che vi vide la riproduzione di una scena di commedia: prima del giudizio le tre dee andrebbero da Paride privatamente e là s'incontrerebbero! Il Couve invece era propenso a vedervi il primo incontro tra Paride ed Elena; ma, e Athena e il Palladio? Così il Sieveking vede nella donna ...*ΗΓ*... Elena.

Probabilmente nella pittura di questo ariballo si ha la mera unione di figure tolte da diverse rappresentazioni, unione alla quale lo stesso ceramista non avrà voluto dare un significato speciale. Di altre incongruenze e di altri snaturamenti di miti si hanno esempî nella più recente ceramica attica; onde io vedrei nel gruppo di Paride e dell'Eros il ricordo di un gruppo analogo in un giudizio di Paride (si cfr. in ispecial modo il cratere di Vienna, *Wiener Vorlegeblätter*, S. E, t. 11): la creduta Paregora sarebbe una delle figure graziose dei vasi d'indirizzo miniaturistico (si cfr. la Pedia dell'ariballo seguente), ed infine per l'Athena col serpente citerei l'analogia di Athena e del dragone di Tebe in un'idria dell'Eremitaggio (*Compte Rendu, Atlas*, 1860, t. V, 1, 2).

Quello che è da notare in questo vasetto è il modo col quale sono espresse le figure; assai tozze, esageratamente graziose, mostrano la testa troppo grande in proporzione del corpo. Ciò è pure comune agli altri vasi che seguono.

2. Ariballo, da Vulci. Monaco. — *Annali dell'Instituto*, 1857, t. A = Baumeister, fig. 1632. — Ducati, in *Ausonia*, v. I, p. 44, n. 5. — Nicole, p. 86, n. 12.

Παιδιά muove il dondolo su cui è *Ἵμερος*.

3. Pisside, da Eretria. Museo Britannico, *British Museum Catalogue of vases*, v. III, E, 775, t. XX. — La zona intorno al vaso è pure riprodotta in Roscher, *Lexikon*, v. III, c. 2122; il coperchio, in Walters, op. cit., v. II, fig. 131 (v. fig. 15, 16, 17).

Attorno al vaso è Afrodite col suo sèguito; sul coperchio Dioniso pure col suo sèguito: in tal modo si vengono a combinare in un medesimo vaso gli argomenti prediletti di questo stile di miniatura. Non credo poi che nel coperchio sia rappresentata la morte di Penteo come vorrebbe, ma non con sicurezza tuttavia, spiegare lo Smith e come asserisce il Walters. Pel confronto col già menzionato cratere bolognese di Efesto, citato dallo stesso Smith, dobbiamo vedere nella Menade col fanciullo penzoloni una analoga figura di quella di Menade sul detto cratere col fanciullo sulle spalle. Solo nella pisside la positura, davvero incomoda, del fanciullo trova la sua spiegazione nel furore della danza da cui è invasa la Menade che lo porta.

Le figure hanno proporzioni tozze specialmente nella pittura del coperchio; in particolar modo si veda la Menade danzante con la testa abbassata (pel motivo si cfr. la ninfa a destra nell'ariballo edito dal Pottier, n. 22). Nella pittura dionisiaca si ripetono motivi: quello della danzatrice con la testa rovesciata all'indietro è in tre

figure, due Menadi poi hanno un capriolo, una per una gamba posteriore, l'altra per

Fig. 16 e 17. — Zona attorno a pisside del Museo Britannico.

altro esempio di analogia col celebre rilievo della balaustrata. La *Καλή* e la *Ὑγίεια* hanno poi il grazioso motivo di tenere sollevato nella cintura un lembo della veste, sì da lasciar apparire parte della gamba nuda, motivo già noto per la figura femminile a destra in una lekythos ariballesca (n. 24 della serie di Midia).

Nel piccolo vaso il pittore ha perduto la giusta misura esagerando la graziosità delle figure rese piuttosto affettate; ciò che bene era riuscito all'autore della minu-

la espressione di una scena determinata, o che la pittura si riferisse ad un mito

trova la sua spiegazione nel furore della danza da cui è invasa la Menade che lo porta.

Le figure hanno proporzioni tozze specialmente nella pittura del coperchio; in particolar modo si veda la Menade danzante con la testa abbassata (pel motivo si cfr. la ninfa a destra nell'ariballo edito dal Pottier, n. 22). Nella pittura dionisiaca si ripetono motivi: quello della danzatrice con la testa rovesciata all'indietro è in tre

figure, due Menadi poi hanno un capriolo, una per una gamba posteriore, l'altra per un'anteriore; quivi si è in uno stadio di ben poco anteriore allo sbranamento di questa bestia, il quale è già un fatto compiuto in altre rappresentanze.

Per la scena attorno al corpo della pisside si è invece in quel soave e calmo ambiente in cui è regina Afrodite. Essa qui è rappresentata nell'atto di salire sul carro tratto da due Eroti ancora fermi di cui uno, ben esprimendo il nome che gli è stato dato, *'Ηδυλόγος*, sta ancora parlando all'altro, *Πόθος*.

Fig. 15. — Coperchio di pisside del Museo Britannico.

l'ambiente quale si è già visto nell'ariballo n. 21 del ciclo di Midia e che qui, impiccolito, è riprodotto con esagerato accento di miniaturismo.

Lo stile qui già subisce un'incipiente schematizzazione; varî motivi sono ripetuti, ma quello banale del piede posto su di un'altura è qui adattato graziosamente ad una piccola figura di Eudemonia che si allaccia il sandalo, presentando così un altro esempio di analogia col celebre rilievo della balaustrata. La *Καλή* e la *'Υγίεια* hanno poi il grazioso motivo di tenere sollevato nella cintura un lembo della veste, sì da lasciar apparire parte della gamba nuda, motivo già noto per la figura femminile a destra in una lekythos ariballesca (n. 24 della serie di Midia).

Nel piccolo vaso il pittore ha perduto la giusta misura esagerando la graziosità delle figure rese piuttosto affettate; ciò che bene era riuscito all'autore della minu-

scola pisside edita da Stackelberg (n. 29), subisce già un processo di snaturamento. Come infine la pisside Stackelberg sta all'idria di Midia, così la pisside londinese sta al cratere palermitano di Faone. Tuttavia, per la stilizzazione ancora maggiore e per l'uso del bianco nella carne degli Eroti, porrei questa pisside in un'età ancor più recente del cratere.

4. Pisside da ? — Oxford, *Ashmolean Museum. Journal of Hellenic Studies*, 1905, tav. IV = Nicole, figg. 36-38; Gardner (ivi, p. 79): primi anni del secolo IV; Nicole, p. 88, n. 25; p. 132.

Questa pisside ci offre nelle sue figure, formanti scene di gineceo, un perfetto riscontro colla pisside precedente. Pure qui le graziose figure femminili hanno serti con bacche dorate tesi come bastoni, e così il ramo spezzato dell'Armonia sulla pisside londinese è presso una donna seduta. Mancano qui le iscrizioni indicanti persone e nessun volto è riprodotto di quasi prospetto. La donna, seduta su roccia nel coperchio, è simile del tutto nell'atteggiamento ad Afrodite nell'idria di Midia.

5. Pisside da? Museo Britannico. *The Forman Collection, First Portion*, n. 364, p. 77 (descrizione di C. Smith).

Sono raffigurate su questo vaso le nozze di Eracle imberbe e di Ebe. Questa pisside, a mio giudizio, sarebbe ancora più tarda delle precedenti per lo schematismo delle figure ancor più pronunciato. Essa si può considerare del tutto contemporanea agli ariballi, con largo uso di policromia e di doratura, e pertanto può essere stata eseguita nel secolo IV avanzato.

Un esempio infine di questo stile esagerato di miniatura, trasportato in un'altra ceramica, nella italiota, ci è offerto da un vaso, da un'idria, a cui male si adattano queste minuscole figure. Essa è l'idria del Museo Britannico (*British Museum Catalogue of vases*, v. IV, F, 90, tav. 11), proveniente da Nola [1]. Forse essa è un prodotto di un ceramista attico trapiantato nella Campania o di una fabbrica locale che lavorava sotto i diretti e forti influssi della ceramica attica.

Colà si ripete il carro di Afrodite trainato dagli Eroti [2] e pure varie piccole figure di danzatrici in uno stile che, pur non avendo più lo schietto carattere di atticismo dei vasi precedenti, serba tuttavia molto del decoro e della grazia dei piccoli, e certamente tanto ricercati, vasi da *toilette* d'Atene.

Un altro esempio del puro mantenimento della grazia di Midia vedrei in un fondo di tazza apula di Vienna (Overbeck, *Griechische Kunstmythologie*, tav. VI, n. 14); in Europa, appesa col braccio destro al toro, col viso per tre quarti di fronte, si ha l'ampio vestito trasparentissimo espresso ancora secondo la formula dei vestiti trasparenti di Midia.

È facile cogliere qua e là nei numerosissimi esempî della ceramica italiota motivi ovvii del ciclo di Midia, della donna seduta col volto diretto in altra direzione, della donna nel solito schema di sollevare un lembo del vestito, della donna col

(1) Nicole, p. 134.

(2) Il Walters (nel *Catalogue*) crede invece che sul carro siano Demetra e Kore. Gli Eroti poi sono troppo grandi, sono giganti in confronto delle altre figure.

piede su altura, delle Menadi contorte nella danza furiosa. E tali motivi si possono scorgere specialmente in vasi che riproducono rappresentazioni proprie del ciclo di Midia o dei vasi affini: così nei frammenti dionisiaci editi nel *Compte-Rendu*, *Atlas*, 1860, tav. III, nell'anfora a volute col sacrifizio a Dioniso, del Museo di Napoli (*Monumenti dell'Instituto*, v. VI-VII, tav. XXXVII), nella pelike di Adone del Museo di Napoli [*Bullettino napolitano*, n. s., VII, tav. 9; *Guida del Museo di Napoli*, n. 2024 (Patroni), fig. 128].

Ma la grazia e la soavità che formano le qualità essenziali dello stile di Midia, svaniscono nelle forme schiaccianti, tozze nella loro foga passionale dei vasi italioti: onde non più si deve parlare di influsso di Midia quasi del tutto scomparso, ed appariscente in vieti motivi, che del resto sono da riportarsi in grande parte all'epoca polignotea, se non anche pre-polignotea.

La foga aggraziata delle gentilissime figure miniaturistiche dell'idria firmata di Londra più non è comune alla scena di rapimento delle Leucippidi su vaso ruvestino (*Monumenti dell'Instituto*, v. XII, tav. XVI), che risale allo stesso prototipo. Quale differenza tra i gruppi dei rapitori e delle rapite là e qui, tra quelle figurine tenere di Agauè e di Peitho, graziose ed eleganti nella loro foga o nel loro spavento, e le analoghe figure con gli analoghi motivi del vaso ruvestino!

La stessa distanza si può scorgere tra il frammento con la lotta di Peleo e di Tetide dalle graziosissime figure e la stessa scena sull'anfora ruvestina di Cracovia (*Monumenti dell'Instituto*, vol. XII, tav. XV).

La foga drammatica delle scene della ceramica italiota male si accorda con la grazia di cui è impregnato lo stile miniaturistico del ciclo di Midia, e pertanto credo che sia nel torto lo Iatta nel voler vedere vivi gli influssi di Midia nei vasi italioti da lui editi (1), e credo che un po' di esagerazione si abbia da vedere nel Nicole (2), che accentua un po' troppo le somiglianze di stile tra Midia ed i pittori Assteas e Pitone, pertinenti ad un'altra arte ceramica sviluppantesi con foga meridionale con intenti diversi, con indirizzi differenti da quelli di Midia.

VII.

Riscontri tra il ciclo di Midia ed i vasi di Kertsch.

Parecchi dei vasi citati nel capitolo precedente furono eseguiti nel secolo IV avanzato: essi arrivano a toccare il gruppo dei vasi denominati di Kertsch, troppo ristrettamente dal Furtwängler.

A questo gruppo, in base alle ricerche di questo dotto (3) ed in base a considerazioni da me altrove svolte (4), sono di avviso di dare come inizio il secondo quarto

(1) *Monumenti dei Lincei*, v. XVI, p. 516 e segg.
(2) p. 135 e segg.
(3) Testo alla *Griechische Vasenmalerei*, alle tav. 40, 68-70, 79, 87.
(4) *Ausonia*, v. I, 1906, p. 48 e seg.

del secolo suddetto, e però i primi prodotti, i più belli, possono essere di poco posteriori, se non sincroni ai vasi degenerati del gruppo di Midia. Anzi, ho notato più sopra la perfetta correlazione tra le scene dionisiache impregnate di tanto convenzionalismo e le scene di egual contenuto adornanti i lati negligenti dei vasi di detto gruppo di Kertsch, delle pelikai esclusivamente, di quelle pelikai, la cui forma tarda, tendente ad una svelta eleganza è pure da osservarsi presso le pelikai citate nel precedente paragrafo. Ho notato per di più il graduale modificarsi che dagli ariballi dipinti nello stile di Midia ci conduce a quelli sovraccarichi di policromia e di doratura proprî del gruppo di Kertsch.

Ma è da notare la singolarità di questo fatto: dopo opere impregnate di pretta decadenza, prodotta dalla frettolosità e dalla monotonia di esecuzione, un rinascimento rianima la languente arte ceramica. Ma è un rinascimento di assai breve durata, e non è comune a tutta la produzione vasculare, anzi è ristretto a non molti esemplari; in breve si ricade, e per sempre, nell'esaurimento, di cui le traccie si possono seguire sino agli albori dell'età ellenistica. È come un ultimo tardo sboccio di una pianta già rigogliosa, ed ora vicina alla morte.

Augurandomi di poter compiere uno studio di assieme su questo breve, ma pur sì attraente rigoglìo della ceramica attica, ed ammettendo pure qui, come altrove ho ammesso ([1]), che questa interessante produzione tarda abbia le sue radici in indirizzi di pittura ceramica anteriori, debbo qui notare che in essa produzione qualche cosa dell'indirizzo miniaturistico è rimasto, ma modificato e ravvivato.

E prima di tutto permane in questo gruppo, accanto a vasi con rappresentazioni nuove o di contenuto di altra natura, la prevalenza del contenuto femminile ed erotico ed anche del contenuto dionisiaco e di danza.

Ai quattro coperchi di tazza di Napoli e di Ruvo servono come riscontro i bei coperchi di tazza dalla Crimea ([2]) ed altri vasi ([3]); le scene amorose di alcuni vasi seriori ([4]) ci fanno sovvenire le simili scene del gruppo di Midia; dopo scene di thiasos e di danza di questo gruppo, si hanno le analoghe scene su idrie seriori ([5]); accanto al frammento con l'avanzo della lotta di Peleo e di Tetide si ha la notissima pelike di Camiro ([6]); accanto al tondo di tazza col centauro rapitore di donna, si ha l'ariballo berlinese, da me illustrato e da me con lo stesso tondo messo in confronto ([7]); accanto agli schemi rimasti quasi invariati delle scene di *ἐπαύλια* attorno

([1]) *Ausonia*, v. I, 1906, p. 46 e seg.; *Oesterreische Jahreshefte*, X, 1907, p. 255 e segg.

([2]) Furtwängler e Reichhold, op. cit., tav. 68; *Compte Rendu, Atlas*, 1861, tav. 1; Frammenti: *Compte Rendu, Atlas*, 1862, tav. I, 1; ivi, tav. I, 6, 7.

([3]) Pelike: *British Museum Catalogue of vases*, t. III, E, 433; pelike: Eremitaggio, Stephani, n. 1928; *Antiquités du Bosphore*, tavv. 61, 1, 2; pelike: Furtwängler e Reichhold, op. cit., tav. 87.

([4]) Idria: Eremitaggio, Stephani, n. 1794; *Antiquités du Bosphore*, tav. 62; Pelike: Eremitaggio, Stephani, n. 1789; *Antiquités du Bosphore*, tav. 54.

([5]) 1) dalla Cirenaica, *British Museum Catalogue of vases*, v. III, E, 228, tav. IX; 2) da Atene: Dresda, *Arch. Anzeiger*, 1891, p. 169; 3) da Nola, *British Museum Catalogue of vases*, v. III, E, 245; Panofka, *Musée Blacas*, t. 22, A.

([6]) *British Museum Catalogue of vases*, v. III, E, 424; Salzmann, *Nécropole de Camiros*, tav. 58.

([7]) *Ausonia*, v. I, 1906, pp. 36-50.

ai lebeti matrimoniali, si ha una scena consimile, ma vivificata, su di un vaso di questa ultima forma, recentemente uscito dalla necropoli di Kertsch [1].

Appunto quest'ultimo vaso ci fa comprendere la distanza che separa i vasi di Kertsch, per la composizione, dalla ceramica degenerata dal ciclo di Midia. Uno schema che in questa ceramica appare del tutto cristallizzato, è reso qui con opportuni cambiamenti che dànno vita all'assieme mediante la espressione di motivi nuovi, di figure varie, mediante la ricchezza di abbigliamenti, di utensili, di oggetti arrecati dalle donzelle, l'abbondante policromia.

Più stereotipato e con minor sentimento espresso, mi pare invece l'assieme della scena su di un lebete matrimoniale di Atene, che recentemente ha pubblicato il

Fig. 17. — Porzione di coperchio di tazza da Kertsch.

Brückner e che, può essere pure posto nella seconda metà del secolo IV (*Athenische Mitteilungen*, 1907, p. 109; Collignon e Couve, n. 1967).

Ed alcuni motivi permangono: per esempio, il caratteristico movimento di alzare un lembo del vestito dietro le spalle, si ritrova pure graziosamente espresso in alcuni dei migliori rappresentanti della classe di vasi di Kertsch [2], si ritrova stereotipato presso altri di stile già di esaurimento [3].

I vasi del ciclo di Midia, opere di miniatura e pertanto di un'arte essenzialmente disegnatoria, contrastano coi vasi di questo tardo rigogliò dell'arte ceramica, vasi ornati secondo un intento diverso per ottenere un aspetto pittorico, anzi di rilievo,

(1) *Archäologische Anzeiger*, 1907, p. 134 e seg., figg. 3-7.

(2) Si veda, per es., Elena nell'idria da Kertsch (Furtwängler e Reichhold, op. cit., tav. 79) e nell'ariballo da Kertsch (*Compte Rendu, Atlas*, 1861, tav. V, 4, 3), la donna seduta su pelike da Kertsch (Furtwängler e Reichhold, op. cit., tav. 69).

(3) Cito la notissima idria da Kertsch (*Compte Rendu, Atlas*, 1872, tav. 1), con la disputa di Posidone e di Athena, ove tale motivo è applicato alla donna, forse Amfitrite. Che questa idria sia già intirizzita nel disegno, ho già altrove notato (*Revue archéologique*, 1906, II, p. 411).

vasi preludianti a quelli con figure a rilievo. Tuttavia in alcuni di questi vasi si può vedere mantenuta una delle caratteristiche più singolari del ciclo di Midia, il vestito a linee fitte e trasparenti.

Pongo a confronto, per esempio, quello che appare nell'idria di Midia e ciò che ci è offerto dal coperchio di tazza di Kertsch (Furtwängler e Reichhold, op. cit., tav. 68), gioiello di questa tarda produzione (fig. 17). Qui le pieghe non sono più regolarmente disposte a linee fitte e parallele ad uguali distanze, emergenti in un punto o in una direzione con severa regolarità ed a lunghi tratti; ma le pieghe condotte a lineette brevi, interrotte, sono per lo più espresse a coppie, una piega vicina assai all'altra, ed ambedue discoste non poco dalla coppia vicina o da una singola piega.

Fig. 18. — Idria da Kertsch.

Sì nell'idria del V secolo, che nel vaso posteriore, si vuole raggiungere lo stesso effetto, si vuole dare espressione allo stesso concetto, ma con metodi diversi: con metodo più ingenuo impregnato di maggior regolarità e di maggior ἀκρίβεια nel nel primo vaso, con metodo di maggior virtuosità, di sentita coscienza di espressione maggiormente di effetto nel secondo vaso.

Pertanto, come ponte di passaggio tra i due vasi, ma più vicino al secondo che al primo, giudicherei la idria di Kertsch (fig. 18), che ancora non presenterebbe, a mio avviso, chiari e decisi i caratteri dei migliori esemplari di questa ceramica seriore, l'idria adorna delle figure di Paride e di Elena con altre persone (Furtwängler e Reichhold, tav. 79).

Due ancelle di Elena hanno il vestito posto sotto il mantello, espresso secondo questo metodo, noto a noi da Midia e dal suo ciclo, ma stilizzato assai; le pieghe sono già condotte a tratti brevi, onde si preludia già a quello che appare del tutto evoluto nel citato coperchio di tazza.

Come infine, pei vasi del ciclo di Midia, ho fatto allusione alla balaustrata del tempietto di Athena Nike ed ho fatto il nome di Alcamene, così per questi vasi credo giustificato menzionare, come creazione parallela nel campo della plastica decorativa, le sculture dell'Asclepieion di Epidauro, nominare come scultore parallelo il grande Prassitele, che ritengo essere un discendente artistico del suddetto Alcamene, riallacciandosi, a mio avviso, la sua Afrodite vestita di Coo alla precedente Afrodite dei giardini.

Fig. 19. — Idria dalla Cirenaica.

AVVERTENZA

Le tavole I e V, le figure 1, 6, 13, 14, 17, 18 e 19 ed i *culs de lampe* derivano da Furtwängler e Reichhold, *Die Griechische Vasenmalerei,* col gentile consenso della Casa editrice F. Bruckmann A. G. di Monaco.

Le tavole II, III, IV sono state desunte da fotografie del prof. Losacco De Gioia, favoritemi dalla Direzione del R. Museo Nazionale di Napoli.

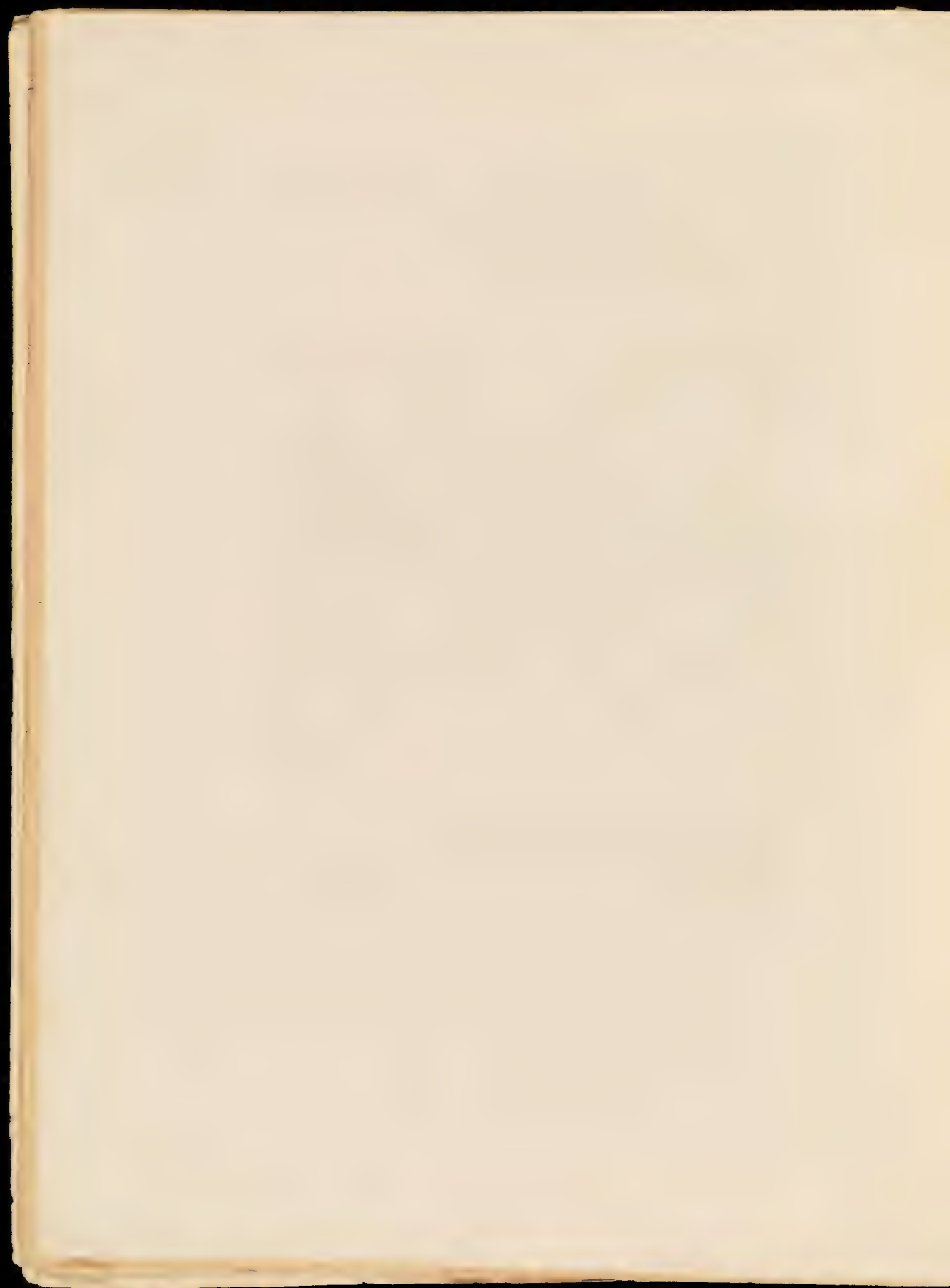
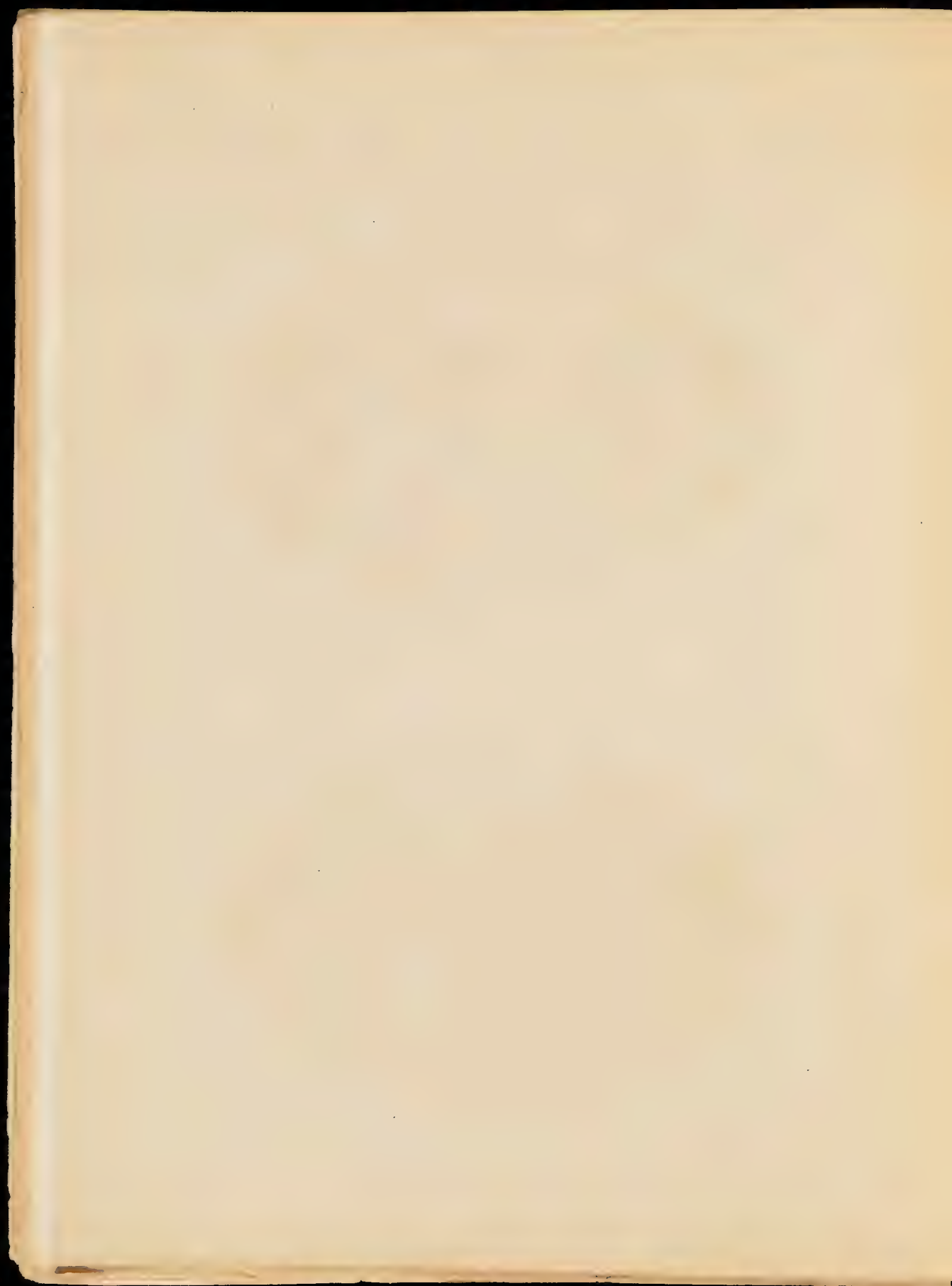
Le figg. 2 e 3 sono impiccolite da tavole di Milani, *Monumenti scelti del R. Museo Archeologico di Firenze,* col permesso dell'Autore.

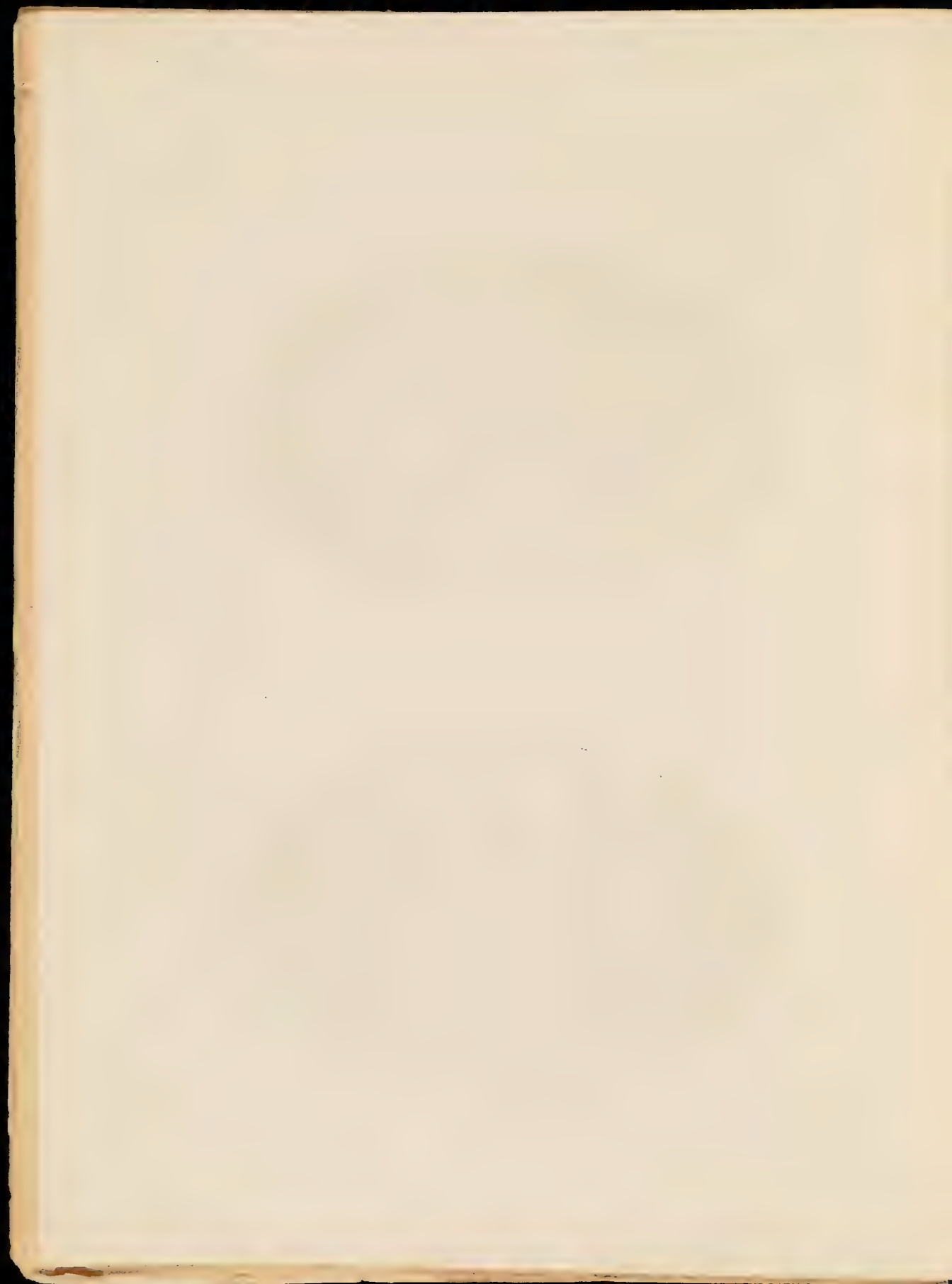
La fig. 4 proviene dallo *Zapiski* di Odessa, le figg. 5 ed 8 da Nicole, *Meidias et le style fleuri,* la fig. 9 dagli *Antike Denkmäler* dell'Instituto archeologico germanico.

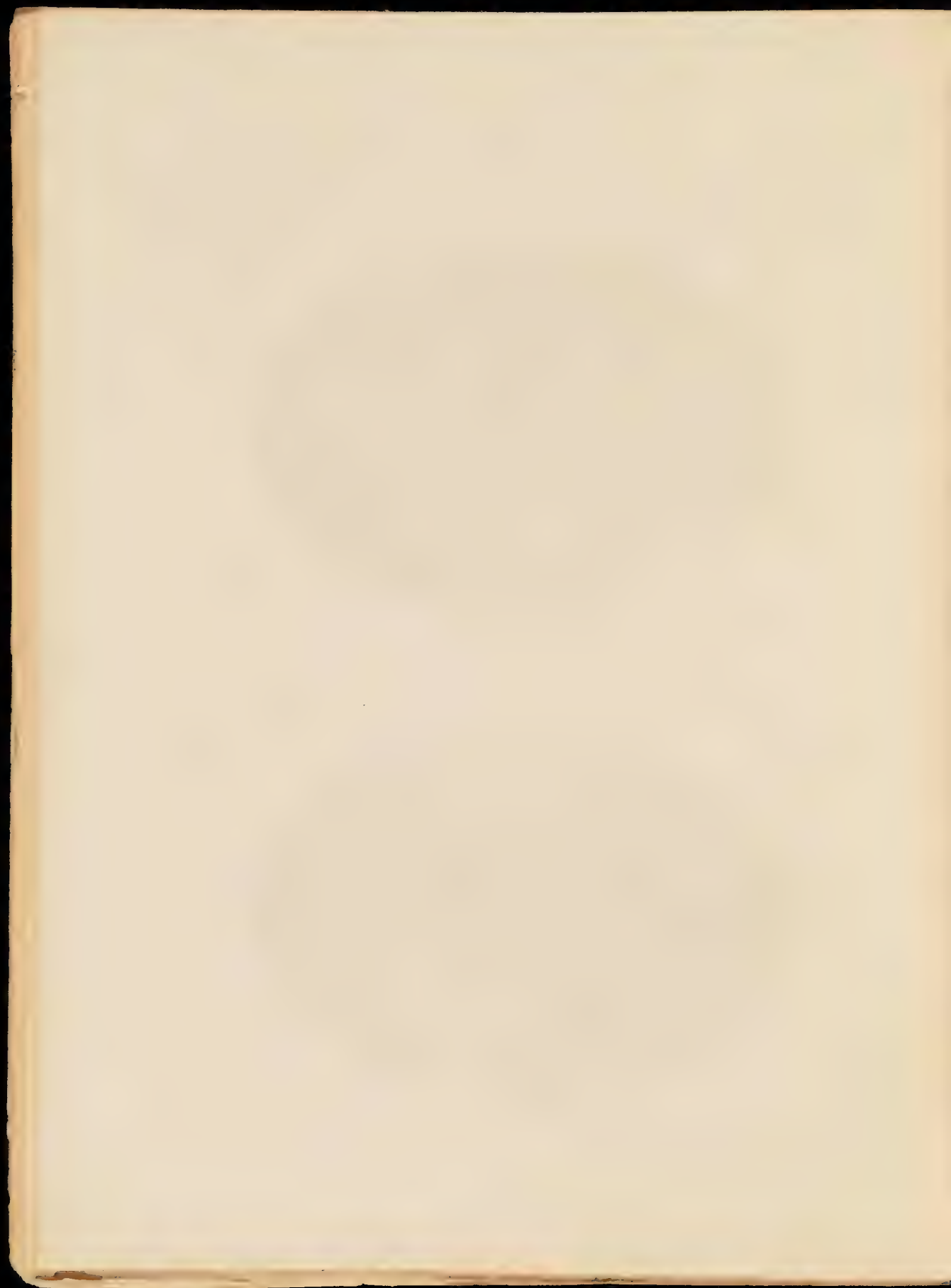
La fig. 7 è tratta da fotografia G. Schwartz (Berlino), la fig. 10 da fotografia Brogi (11.300), le figg. 11 e 12 da fotografie Rhomaïdis.

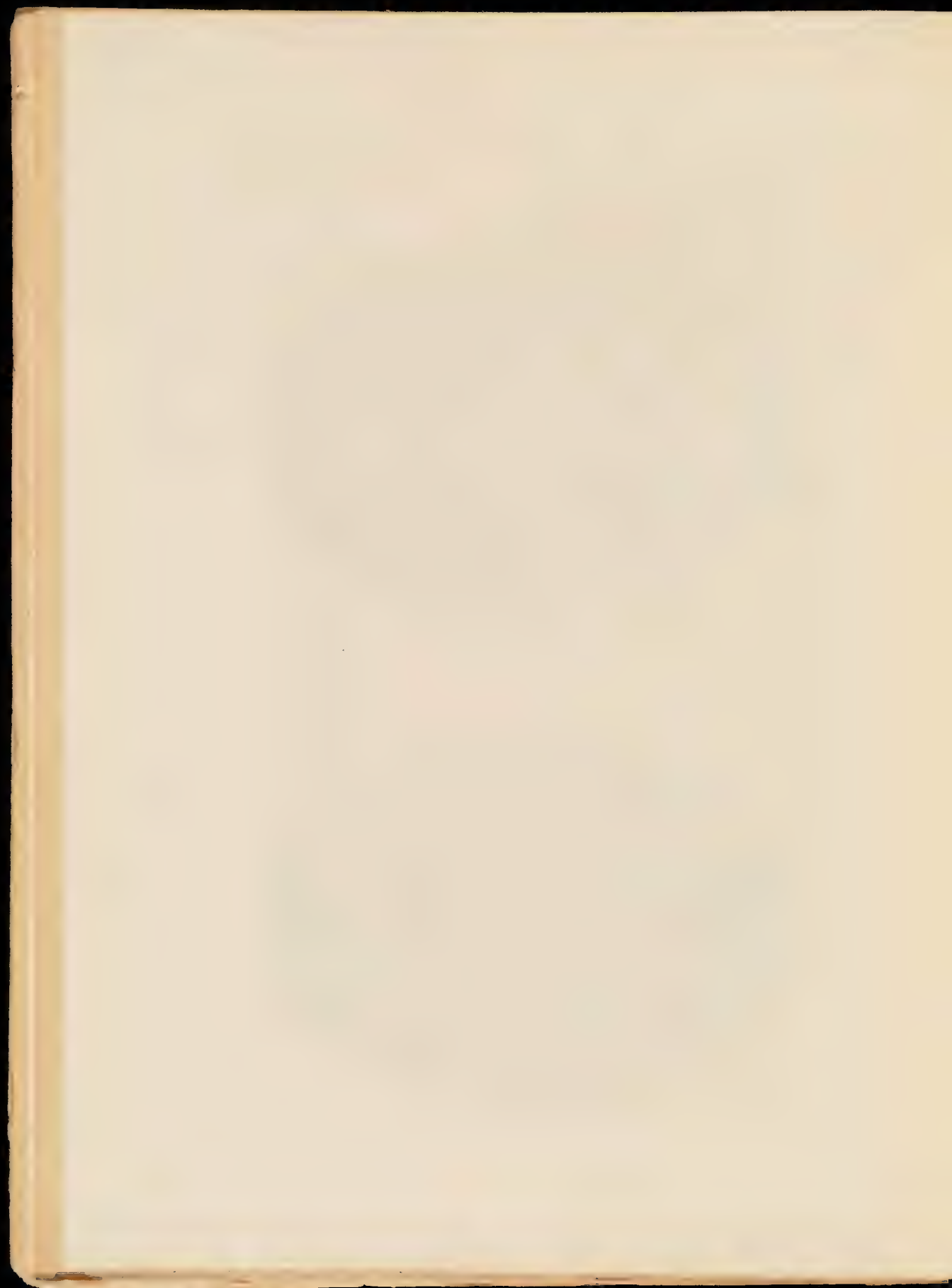
Infine uno zinco, inviatomi gentilmente dal prof. C. Smith del Museo Britannico, ha servito alla riproduzione delle figg. 15 e 16.

IDRIA DEL MUSEO BRITANNICO

Fot. Danesi - Roma

Coperchio di tazza del Museo di Napoli, veduta 1ª (n. 7).

Coperchio di tazza del Museo di Napoli, veduta 2ª (n. 7).

Coperchio di tazza del Museo di Napoli, veduta 1ª (n. 8).

Coperchio di tazza del Museo di Napoli, veduta 3ª (n. 7).

Coperchio di tazza del Museo di Napoli, veduta 2ª (n. 8).

Coperchio di tazza del Museo di Napoli, veduta 3ª (n. 8).

CRATERE DEL MUSEO DI PALERMO

Fot. Danesi - Roma

N. B. — A partire dal vol. XII i volumi delle *Memorie* della Classe di scienze morali, storiche e filologiche, non contengono più le *Notizie degli Scavi,* le quali formano una serie a parte.

CONDIZIONI DI ASSOCIAZIONE

RENDICONTI DELLA CLASSE DI SCIENZE MORALI, STORICHE E FILOLOGICHE DELLA R. ACCADEMIA DEI LINCEI

I Rendiconti della Classe di scienze morali, storiche e filologiche della R. Accademia dei Lincei si pubblicano una volta al mese. Essi formano un volume all'anno.

Il prezzo di associazione per un anno è per tutta l'Italia di L. **10**; per gli altri paesi le spese di posta in più.

RENDICONTI DELLA CLASSE DI SCIENZE FISICHE MATEMATICHE E NATURALI DELLA R. ACCADEMIA DEI LINCEI

I Rendiconti della Classe di scienze fisiche, matematiche e naturali della R. Accademia dei Lincei si pubblicano due volte al mese. Essi formano due volumi all'anno, corrispondenti ognuno ad un semestre.

Il prezzo di associazione per ogni volume è per tutta l'Italia di L. **10**; per gli altri paesi le spese di posta in più.

Le associazioni si ricevono esclusivamente dai seguenti editori-librai:

Ermanno Loescher & C.° — *Roma, Torino* e *Firenze.*

Ulrico Hoepli. — *Milano, Pisa* e *Napoli.*